

Susanne Müller-Bechtel & Peter Heinrich Jahn (Hrsg.)

ars delectat semper

Essays zur Kunstgeschichte
für Henrik Karge zum 60. Geburtstag
von seinen Schülern und Mitarbeitern

Dresden

Technische Universität

Institut für Kunst- und Musikwissenschaft

2019

Inhalt

Vorwort	6
----------------	----------

ARCHITEKTUR

Silvia Lorenz

Knochengespräche	7
-------------------------	----------

Ronny Horst

Das „Kreuz der Lumpen“ und ein offener Steinkasten auf dem Dach der Kathedrale von Santiago de Compostela	8
--	----------

Juliane Pech

Das Bauhüttenbuch des Villard D'Honnecourt	13
---	-----------

Stefan Bürger

La Seu Vella Lleida – Kreuzgang oder Investruine? Beobachtungen an den westlichen Klausurteilen	16
--	-----------

María Aranda Alonso

Die Kathedrale von Jaen	21
--------------------------------	-----------

Stefan Hertzog

Das Japanische Palais und der Escorial	24
---	-----------

Kristina Friedrichs

„Altes und Neues verknüpft, so dass das eine aus dem anderen organisch erwächst und alles als Naturnothwendigkeit erscheint“. Sempers Antikensäle im Japanischen Palais in Dresden-Neustadt	28
--	-----------

Julia Walter	
Das erste Dresdener Hoftheater von Gottfried Semper	32

Peter Heinrich Jahn	
Semper meets Pöppelmann, oder: Herrschaftsinszenierung unter dem Deckmantel der Kunstpatronage. Der Mittelrisalit der Dresdner Gemäldegalerie am Zwinger	34

Bianca Hambusch	
Die Casa Calise in Buenos Aires	39

Ralf Gottschlich	
Turmbilder – Architektur-Hoch-Druck	42

KUNSTGEWERBE

Silvia Lorenz	
Echolot	45

Eileen Lemmle	
Das Reliquiar in Dreiecksform aus Bergkristall: ein Stück inszenierte Quedlinburger Geschichte	46

Ljubow Schmidt	
Eine russische Medaille der Petrinischen Epoche und ihr Geheimnis	49

Katrin Schlechte	
„Olympische Farben“ – Ein Blatt Stoffproben zur italienischen Oper „L'Olimpiade“ (Dresden, 1756)	53

BILDKÜNSTE

Silvia Lorenz

Ohne Titel (rot) 57

Katrin Zimmermann

Höfische Eleganz. Velázquez' Bildnis einer Dame 58

Silke Herz

**Das Bildnis einer Hofmohrin
mit gelber Haube, rotem Kleid und Perlenkette** 63

Susanne Müller-Bechtel

**Stolz und gelehrt
Luis Meléndez in seinem Selbstbildnis mit Aktstudie** 68

Uta Kaiser

Ein Porträt des Athanasius Graf Raczyński von Wilhelm von Kaulbach 71

Christian Klose

**Von Ägina nach Dresden – die Gipsabgüsse der Giebelfiguren des Aphaia-
tempels im „Königlich Sächsischen Mengs'schen Museum der Gypsabgüsse“** 75

Arnika Groenewald-Schmidt

**Das etwas andere Italien
Ein Scirocco-Tag an der Küste nahe Rom von Nino Costa** 78

Anne Schaich

**Zu schön für Protestanten: Rudolf Yelin des Älteren
„Gebet im Garten Gethsemane“ in der Stadtkirche Tuttlingen** 81

Janina Majerczyk	
Oskar Zwintschers <i>Ansicht von Meissen</i>	84
Claudia Schönjahn	
„La Paresse“ – Thema mit Variationen	87
Katja Schumann	
Geburtstagsblumen – in Farbe!	
Eine frühe Farbfotografie von Nicola Perscheid	89
Elisabeth Ansel	
Ein irischer 3. Mai? Jack B. Yeats' Funeral of Harry Boland (1922)	
im Kontext der Stilkonstruktion einer irischen Moderne	91
Kati Renner	
Ein wiederentdecktes Schlüsselwerk von Otto Hettner:	
Das Porträt seiner Frau Jeanne mit Hut (um 1919)	94
Karin Müller-Kelwing	
Poesie der Formen und Farben – Vom genius loci des Künstlerateliers	
Zwei Werke von Joachim Heuer und Matthias Lüttig	97
Katharina Henkel	
Kleiner, heimlicher Herrscher	
Stephan Balkenhol's <i>Babyking</i>	100
Silvia Lorenz	
Knochengespräche, Echolot, Ohne Titel (rot)	102

Vorwort

„Ars delectat semper“ – Kunst erfreut immer!

Ein insgeheimes Credo von Henrik Karge haben wir zum Anlass genommen, ihm mitsamt dieser Devise zu seinem 2018 gefeierten 60. Geburtstag eine Publikation zu widmen mit Texten seiner Schülerinnen und Schüler sowie Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Alle Autorinnen und Autoren des Bandes standen während ihrer Laufbahn in Verbindung mit dem Jubilar – als Studierende, als Promovierende oder Habilitierende oder als wissenschaftliche Angestellte –, ihre Texte nehmen Bezugspunkte auf und zeigen, wie das Saatgut sich in Erntegut verwandelt hat.

Das Spektrum der Texte reicht einerseits von verschiedenen Kirchenbauten in Spanien in Mittelalter und Renaissance bis hin zur Architektur des 18. und 19. Jahrhunderts in Dresden, andererseits von den Bildkünsten seit dem *siglo d'oro* bis hin zu Werken des 21. Jahrhunderts. Auch Kunstgewerbe des Mittelalters und der Frühen Neuzeit ist vertreten. Die Themen und Inhalte spiegeln vornehmlich die Schwerpunkte wider, die Henrik Karge in seiner in Kiel und Dresden praktizierten

universitären Lehre setzte und so die nachfolgende Generation prägte.

Wir danken allen Autorinnen und Autoren für die Bereitschaft, Früchte ihrer Laufbahn zu spendieren. Silvia Lorenz schenkte eigene grafische Kunstwerke – sie dienen jeweils als Auftakt zu den Bereichen „Architektur“, „Kunstgewerbe“, „Bildkünste“.

Henrik Karge erhielt an seinem runden Geburtstag ein Handexemplar für den Eigenbedarf; die gesammelten Texte werden nun online auf qucosa® – Quality Content of Saxony, dem Publikationsserver der Sächsischen Landesbibliothek – Staats und Universitätsbibliothek, ediert. Wunsch der Herausgeber ist es, dass der Band mit sachlich fundierten und gut geschriebenen (populär-) wissenschaftlichen Texten dem Jubilar und allen weiteren Leserinnen und Lesern zeigen möge, wie Schülerschaft Wissen schafft.

Susanne Müller-Bechtel / Peter Heinrich Jahn,
Dresden, im Juli 2019

ARCHITEKTUR



Silvia Lorenz: Knochengespräche, 2018, Permanentmarker auf Papier, 30 x 30 cm

Das „Kreuz der Lumpen“ und ein offener Steinkasten auf dem Dach der Kathedrale von Santiago de Compostela

Die Kathedrale von Santiago de Compostela im Nordwesten der Iberischen Halbinsel gehört zu den am dichtesten beforschten Bauwerken der Kunstgeschichte. Hier sind auch die zahlreichen Beiträge hervorzuheben, welche der Jubilar selbst im Laufe der vergangenen Jahre verfasste.

Der Rahmen dieses Bandes bietet einen willkommenen Anlass, um auf eine bauliche Besonderheit einzugehen, die in dieser Form nur in Santiago anzutreffen ist. Die Rede ist von dem „Kreuz der Lumpen“ (*Cruz dos Farrapos* oder *de los Harapos*), das auf einem Steinkasten mitten auf dem Dachfirst der Kathedrale senkrecht über dem Apostelgrab positioniert ist (vgl. Abb. 1-3).

Die Westwand des Steinkastens wird durchbrochen von einer kleeblattförmigen Öffnung (Abb. 2), wohingegen die anderen drei Wandeinfassungen geschlossen sind. Die Ostwand ist ein wenig höher als die Seitenwände und hat, wie diese, oben einen geraden Abschluss, während die Westwand einen giebelförmigen Abschluss aufweist. Leicht erhoben auf einem Steinsockel befindet sich oben auf dem kleinen Giebel die Figur eines knieenden Widders, der den Eindruck erweckt, als werde er von dem imposanten Kreuz, das sich auf seinem Rücken erhebt, durchstoßen (Abb. 3). Das Kreuz besteht aus Kupfer und ist etwa zwei Meter hoch. Dessen Bezeichnung als „Kreuz der Lumpen“ rühre nach allgemeiner Auffassung daher, dass in dessen Nähe die zerschlissenen Kleider der ankommenden Pilger abgelegt oder sogar verbrannt worden sein sollen.

Entstanden sein dürfte der Steinkasten mit dem Kupferkreuz in der romanischen Bauphase der Kathedrale. Die Widderfigur datiert vermutlich noch aus den 1120er Jahren. Diese Elemente tauchen in den einschlägigen zeitgenössischen Schriftquellen zwar nicht auf, jedoch muss das nicht bedeuten, dass sie zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Texte noch nicht existierten. Wenn man bedenkt, dass der berühmte Bischof

und spätere Erzbischof Gelmírez Mitte der 1120er Jahre einen französischen Glockengießer nach Santiago holte und auch sonst bereits Anstrengungen unternahm, um „den Schmuck, den er als für seine Kirche notwendig und ehrbringend betrachtete, zu erwerben oder zu kaufen“ (*Historia Compostellana*, II 77, ed. Falque Rey 1988, S. 377), wird man nicht leugnen können, dass die Dachpartie rund um den Vierungsturm in dieser Phase schon vollendet war. Für eine Datierung in die romanische Bauphase spricht ebenfalls, dass solche auf Widderfiguren stehenden Siegeskreuze auch in anderen romanischen Kirchen Galiziens vorkommen. Ebenso ist auf eine ähnliche Kombination von Kreuz und Widder hinzuweisen, die den Giebel des Nordquerhauses von Santiago krönt. Ferner gibt es eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen dem kleeblattförmigen Dreipassbogen des Steinkastens und den Dreipass-Blendbögen im Außenbereich des Chorumgangs auf dem Dach, weshalb zu vermuten ist, dass diese Elemente der gleichen Bauphase zuzuordnen sind.

Was auf dem Dach der Jakobus-Kathedrale und insbesondere am „Kreuz der Lumpen“ geschah, lässt sich heute nicht mit Bestimmtheit sagen. Die Quellenlage ist spärlich, und diejenigen Aussagen, die wir haben, datieren aus der frühen Neuzeit oder gar aus dem 19. Jahrhundert. Grundsätzlich ist aber festzustellen, dass das Dach der Kathedrale in viel stärkerem Maße in kultische Handlungen eingebunden war als bei anderen Sakralbauten. Als essenzielle Voraussetzung dafür kann die Steindeckung des Daches gesehen werden, das dadurch problemlos begehrbar und auch in brandschutztechnischer Hinsicht sicher ist.

Einige Quellen weisen darauf hin, dass man zu bestimmten Zeiten das Dach betreten durfte. Das geht z. B. aus einem Reisebericht des Augsburger Patriziers und Diplomaten Sebastian Illung hervor, der im Jahre 1446 eine Pilgerfahrt

nach Santiago unternahm: „Und mag eider man gan uf der kirchen zuo abergost, da stat ain kricz, ist von himell her ab komenn. [...] Und beschen altag grose zaichenn“ (Ilsung, Kapitel XIV, ed. Honemann 1988, S. 90). Sicherlich ist mit dem „kricz“ das „Kreuz der Lumpen“ gemeint. Neben dessen himmlischer Herkunft und den Wundern, die es gewirkt haben soll, ist interessant, wann man das Dach betreten durfte: „zuo abergost“. Damit wird eine Zeitspanne von Anfang August bis September bezeichnet, die möglicherweise am 6. August, dem Verklärungsfest, begonnen haben könnte. Da das Ereignis der Verklärung Christi auf dem Tabor für das Selbstverständnis der Prälaten der Jakobus-Kathedrale elementar war und spätestens seit dem 10. Jahrhundert in mehreren spanischen Kirchen gefeiert wurde, könnte hier ein Zusammenhang bestehen.

Wir können zumindest einige Grundzüge der Rituale erahnen, wenn wir die Ausführungen der französischen Schriftstellerin Marie-Catherine d'Aulnoy (1650-1705) zur Kenntnis nehmen. In ihrem Werk „Relation du voyage d'Espagne“, welches das Hofleben der Habsburger in Spanien behandelt, kommt die Autorin auch auf die Rituale der Santiago-Pilger zu sprechen. Demnach hätten sich die Pilger, nachdem sie die Jakobusfigur am Altar umarmt hatten, auf das mit Steinplatten bedeckte Dach der Kathedrale begeben. Dort befände sich ein Metallkreuz (zweifelloso das „Kreuz der Lumpen“), an das die Pilger einige Fetzen ihrer Kleidung gebunden hätten. Außerdem seien sie durch die Öffnung unter diesem Kreuz hindurchgekrochen, die so eng sei, dass sie auf dem Bauch rutschen mussten: „Ils passent sous cette Croix, par un endroit si petit, qu'il faut qu'ils se glissent sur l'estomac contre le Pavé [...]“ (Aulnoy 1691, Bd. 1, S. 230). Leider wissen wir nicht, ob das Ritual des Hindurchkriechens frühneuzeitliche oder gar hochmittelalterliche Wurzeln hat. Dass es Ende des 17. Jahrhunderts erwähnt wird, deutet darauf hin, dass es zu dieser Zeit noch praktiziert wurde.

Von ähnlichen Vorgängen berichtet auch José María Zepedano, selbst Kanoniker der Jakobus-Kathedrale, in seinem umfangreichen Werk „Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana“ (1870). Zepedano spricht von einem grünen griechischen Metallkreuz, das man auch das „Kreuz der Lumpen“ nenne. Man sage seit jeher, fährt er fort, dass die armen Pilger ihre

zerschlissenen Kleider in dem Steinkasten, über dem sich das Kreuz erhebt, zurückgelassen und stattdessen vom Kapitel neue bekommen hätten: „Se dice desde tiempo inmemorial que los peregrinos pobres dejaban sus destrozados vestidos en el pilon de canteria donde está la cruz, y en cambio el Cabildo los socorría con otros nuevos. Bajo este concepto la cruz llamada dos Farrapos es histórica [...]“ (Zepedano y Carnero 1870, S. 228-229). Leider liefert Zepedano zwar keine weiteren Quellenverweise, jedoch ist angesichts seiner tiefen Kenntnisse der lokalen Verhältnisse davon auszugehen, dass diese Aussage nicht aus der Luft gegriffen ist.

Schließlich wird das „Kreuz der Lumpen“ auch von Antonio López Ferreiro, einem weiteren Kanoniker, in seiner monumentalen „Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela“ (1898-1911) erwähnt. Er bemerkt, dass dieses Kreuz deshalb so genannt werde, weil die Pilger ihre alten Kleider an dessen Fuß, wo ein Steinkasten sei, zurückgelassen haben. Ferner vermutet López Ferreiro, dass das Kreuz ursprünglich ein Prozessionskreuz gewesen war (vgl. López Ferreiro 1898-1911, Bd. 3, S. 145-146, auch ebd., S. 135-137 mit Abb. S. 136).

Setzen wir voraus, dass die zitierten Aussagen in die richtige Richtung weisen, zieht das einige Implikationen hinsichtlich der symbolischen Bedeutung solcher Rituale nach sich. Bedenkt man die Position des Steinkastens, der auf der sakralen Hauptachse der Kirche, also *in medio ecclesiae*, senkrecht über dem Apostelgrab installiert wurde, dürfen wir annehmen, dass allein schon durch diese besondere Stellung die Bedeutsamkeit des Arrangements betont werden sollte. Denn es darf nicht in Vergessenheit geraten, dass *in medio ecclesiae* situierte Objekte in romanischen Kirchen einen besonderen kultischen Status hatten.

Das Ritual des Kleidertausches – noch dazu auf dem Dach – mutet seltsam an, jedoch darf nicht vergessen werden, dass sich dieses Ritual nur aus dem für Santiago typischen Pilgerkontext heraus erklären lässt. Wir haben es allem Anschein nach mit einem Ritual der symbolischen und durchaus auch der physischen Reinigung zu tun, das den Abschluss der Pilgerreise bildete. Die hierauf folgende Neueinkleidung evoziert den Gedanken an eine Erneuerung im Sinne von Paulus, der an die Epheser schrieb: „Erneuert euch

aber in eurem Geist und Sinn und zieht den neuen Menschen an, der nach Gott geschaffen ist in wahrer Gerechtigkeit und Heiligkeit“ (Eph 4,23-24). Das „Anziehen des neuen Menschen“ wurde vollzogen durch das Ablegen der alten Pilgerlumpen, eventuell gar durch das Verbrennen derselben und durch das Neueinkleiden. Zwar war es in Anbetracht der mehreren hunderttausend Santiago-Besucher pro Jahr in den Hochzeiten des Pilgerwesens gewiss nicht üblich, dass jedermann seine alten Kleider in Gänze in dem Steinkasten deponierte, jedoch kann man sich umso besser vorstellen, dass die Pilger ein paar Fetzen ihrer alten Kleider *pars pro toto* in den Steinkasten warfen oder an das „Kreuz der Lumpen“ banden.

Ein anderer Aspekt erscheint indessen noch interessanter als der Kleidertausch: das Hindurchkriechen durch die Dreipassöffnung unter dem Kreuz. Zunächst ist festzustellen, dass es sich bei diesem um ein Triumphkreuz, ein Tropaion, handelt. Solche Kreuze mit geschwungenen Enden, deren Tradition bis ins 4. Jahrhundert zurückreicht, haben ihren Ursprung mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit im byzantinischen Raum. So ist es auch kein Wunder, dass Zepedano von einem griechischen Kreuz („una cruz griega“) spricht. Die Tatsache, dass sich dieses Triumphkreuz auf einer archaisch anmutenden, knieenden Widderfigur erhebt und sie gleichsam zu durchstoßen scheint, muss ebenfalls betont werden. Es handelt sich um ein Opfertier. Deshalb verwundert es nicht, dass die Figur noch rote Farbspuren erkennen lässt.

Im Alten Testament spielt der Widder eine wichtige Rolle im Opferritus (vgl. z. B. Gen 22,13; Ex 29,19-28; Lev 8,22). Die Widder-Symbolik wird außerdem in den „Etymologiae“ des Isidor von Sevilla aus dem 7. Jahrhundert beschrieben. Das 12. Buch, welches sich der Tierwelt widmet, bezeichnet den Widder dabei explizit als „Opfertier“ (vgl. Isidor, Etymologiae, XII 1,11, ed. Barney, S. 247). Dabei ist die Verbindung zwischen dem Widder-Opfer und der dadurch erzielten Reinigung zu sehen, die auf einer archaisch anmutenden Ebene dem entspricht, was im Mittelalter durch Bußrituale erreicht werden sollte.

Obwohl die Quellenlage recht dünn ist und weiterführende Schlüsse deshalb kaum möglich erscheinen, sprechen die wenigen Indizien dafür,

dass der Steinkasten für solche Bußrituale genutzt wurde. Dabei muss bedacht werden, dass Buße das Hauptmotiv einer mittelalterlichen Pilgerreise war. Vorstellbar ist, dass die Pilger respektive Pönitenten, die eine besonders schwere Schuld auf sich genommen hatten und mittels der normalen Liturgie keinen Ablass zu erhalten vermochten, an dem Ritual teilnahmen. Sie krochen durch den Dreipass in der Westwand des Steinkastens, also unter der Vertikalachse des Siegeskreuzes, hindurch, sodass sie, bildlich gesprochen, das Kreuz auf sich nahmen. Symbolisch taten die Pönitenten nichts anderes, als im Sinne der paulinischen Lehre ihren eigenen Leib mit seinen Trieben, symbolisiert durch den roten Widder, zu kreuzigen (vgl. Gal 5,24). Die Idee der mystischen „Selbstentwerdung“ hat eine lange Tradition, die in der paulinischen Gedankenwelt bereits klar erkennbar ist (vgl. z. B. Rom 8,13; 2 Cor 13,4).

In der Predigt „Veneranda dies“, welche zum „Codex Calixtinus“ und damit zu den wichtigsten mittelalterlichen Quellen mit Santiago-Bezug gehört, ist von Bußpilgern die Rede. Zum Grab des Apostels Jakobus hätten sich alle möglichen Menschen begeben, „[...] manche barfuß, manche mittellos, andere aus Gründen der Buße mit Eisen beladen [...]“, und „[...] wieder andere tragen auf den Schultern Ketten oder Handfesseln, von denen sie durch den Apostel aus den Gefängnissen der Tyrannei befreit wurden [...]“. Weiter unten heißt es im Zusammenhang mit der Pilgertasche: „Sie ist aus der Haut eines toten Tieres gefertigt, weil der Pilger selbst sein mit Lastern und Begierde versehenes Fleisch abtöten soll [...]“ (Codex Calixtinus, ed. Herbers, S. 62-63, 65).

Auf dem Dach der Kathedrale von Santiago ereignete sich demnach eine spezielle Form eines Pönitenten-Rituals, das mit den Prinzipien des Pilgerns eng verwoben war. Der Kleidertausch und die mutmaßlichen Kleiderverbrennungen können mit anderen Säuberungsritualen kontextualisiert werden, die die Pilger auf dem Weg nach Santiago vollzogen. Die alten Kleider symbolisierten die Sünde, die nun abgelegt wurde. Der Ritus des Hindurchkriechens unter dem Kreuz hingegen brachte die seelische Läuterung der Pilger symbolisch zum Abschluss.



Abb. 1: Santiago de Compostela, Dach der Kathedrale, Ansicht des Steinkastens mit Widderfigur von Süden, ©/Foto: Ronny Horst



Abb. 2: Santiago de Compostela, Dach der Kathedrale, Blick in den Steinkasten von Westen, ©/Foto: Ronny Horst



Abb. 3: Santiago de Compostela, Dach der Kathedrale, Ansicht der Widderfigur mit dem „Kreuz der Lumpen“ von Nordwesten, ©/Foto: Ronny Horst

Quellen und Literatur:

Marie-Catherine Aulnoy: *Relation du voyage d'Espagne*, 2 Bde., Paris 1691.

Codex Calixtinus, in: Klaus Herbers (Hrsg.): *Der Jakobsweg. Mit einem mittelalterlichen Pilgerführer unterwegs nach Santiago de Compostela*, 6. Aufl., Tübingen 1998.

Historia Compostellana (ed. Emma Falque Rey), in: *Corpus Christianorum, Series Latina, Continuatio mediaevalis* (CCCM), Bd. 70, Turnhout 1988.

Sebastian Ilsung: *Reisebeschreibung*, ediert bei Volker Honemann: *Sebastian Ilsung als Spanienreisender und Santiagopilger*, in: Klaus Herbers (Hrsg.): *Deutsche Jakobspilger und ihre Berichte* (Jakobus-Studien Bd. 1), Tübingen 1988 S. 61-95.

Isidor von Sevilla (Isidorus Hispalensis): *Etymologiae*, in: Stephen A. Barney u. a. (Hrsg.): *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge 2006.

Antonio López Ferreiro: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, 11 Bde., Santiago de Compostela 1898-1911.

José María Zepedano y Carnero: *Historia y descripción arqueológica de la basilica compostelana*, Lugo 1870.

Zum Autor:

Ronny Horst studierte von 1999 bis 2005 Kunstgeschichte, Mittelalterliche sowie Neuere und Neueste Geschichte an der TU Dresden; im Juni 2010 erfolgte die Promotion bei Henrik Karge mit einer Arbeit über die Sakraltopografie von Santiago de Compostela. Der Autor lebt und arbeitet in Frankfurt am Main.

Das Bauhüttenbuch des Villard D'Honnecourt

Portfolio, Bauhüttenbuch, Album – vielfach wurde versucht, das Manuskript des Villard D'Honnecourt (um 1200 Picardie-nach 1235) eindeutig einer konkreten Gattung zuzuordnen. Doch alle Titulierungen beschreiben nur einen bestimmten von zahlreichen Aspekten des Manuskripts (Markschies 2011, S. 83).

Das im 19. Jahrhundert wiederentdeckte, heute unter der Signatur Ms. fr. 19093 in der Bibliothèque nationale de France verwahrte Zeichnungskonvolut gehört zu den umfassendsten Buchwerken des 13. Jahrhunderts (Markschies 2011, S. 82f.). Zwischen 1230 und 1235 entstanden, enthielt es ursprünglich geschätzt 60 Pergamentblätter, von denen gegenwärtig 33 erhalten sind. Doch vermitteln die verbliebenen, beidseitig mit etwa 300 verschiedenen einfarbigen Federzeichnungen bebilderten Blätter einen Eindruck von der vormaligen Fülle des ursprünglichen Manuskriptes (Markschies 2011, S. 83). Neben architektonischen Grundrissen, Ansichten, Architekturdetails und Vermessungshilfen bevölkern Bestiarien, Gesichtskonstruktionen und Figuren sowie mechanische Gerätschaften das Zeichnungskonvolut. Ergänzt werden die Darstellungen von zahlreichen erläuternden Begleittexten (Klein 2011, S. 86). Bei den architektonischen Darstellungen und Details lag der Schwerpunkt auf der zeitgenössischen französischen Kirchenbaukunst. Erwähnt seien beispielsweise Querschnitte, Aufrisse und Details der Kathedrale von Reims sowie eine perspektivische Darstellung und der Grundriss eines Westturmes der Kathedrale von Laon. Somit dokumentiert das Bauhüttenbuch die herausragenden zeitgenössischen sakralen Bauwerke und die Komplexität des mittelalterlichen Kirchenbaubetriebes (Freigang 2009, S. 154).

Bei den Figuren dominieren neben einzelnen weltlichen die christlichen Motive. Teils lagen den Zeichnungen wohl die zeitgenössischen französischen Kathedralplastiken zugrunde: Der für das 13. Jahrhundert typische „Muldenfaltensstil“, die gewundenen Körperstrukturen und die

expressiven Gesten der menschlichen Figuren ähneln den Skulpturen, die sich beispielsweise am Westportal der Kathedrale von Reims finden (Klein 2011, S. 89). Allerdings sind die Figuren weniger getreu nach den dreidimensionalen Vorbildern gestaltet. Die vorwiegenden Umriss- und Konturzeichnungen reduzieren die Plastiken auf ihren wesentlichen Gehalt und eine rein flächige Wiedergabe (Klein 2011, S. 89). Noch deutlicher wird dies an den Tierillustrationen. Bei der Zeichnung eines Löwen steht der Satz „Ihr sollt wissen, dass er lebend abgebildet wurde“ (fol. 24v). Dieser Begleittext erweckt den Eindruck, es handle sich um eine naturgetreue Wiedergabe des Raubtieres. Doch stattdessen ist es ein idealisiertes, typisiertes und reduziertes Bild des Tieres, wie es in zahlreichen Statuen und Malereien der Zeit erscheint. Es ging dem Zeichner demnach nicht um eine lebensnahe Wiedergabe des Löwen. Vielmehr reiht sich dieses Blatt in seiner Schematisierung in die Vorstellung ein, organische lebende Objekte mittels geometrischer Figuren zu konstruieren und so zugleich die linearen mathematischen Grundlagen alles Gebauten und aller Lebewesen zu erkennen (Pochat 1986, S. 167).

Doch nicht nur diese inhomogene Menge an Darstellungen erschwert die präzise gattungsspezifische Zuordnung. Hinzu kommt die Frage der Autorschaft. Die Zuschreibung des Werkes an Villard D'Honnecourt resultiert aus seiner Nennung auf der Rückseite des ersten Blattes (Klein 2011, S. 86). Allerdings wurden die schriftlichen Bemerkungen erst nachträglich den Zeichnungen beigelegt, lediglich die Zeichnungen stammen wohl aus der Feder Villards. Demnach waren mehrere Autoren an der Bearbeitung des Werkes beteiligt (Klein 2011, S. 86). So gesehen ergibt sich die Frage nach der Rolle Villards. Dies kann nur anhand des Portfolios selbst erörtert werden, da außer diesem keine Zeugnisse von oder über Villard existieren. War er alleiniger Konzipierender des Manuskriptes, Organisator oder gar künstlerischer Entwerfer?

Gegen den letzteren Vorschlag spricht, dass Villard an vielen Stellen bemerkt, er gebe die Objekte nur wieder. Von einer eigenständigen Erfindung ist bis auf eine Ausnahme nirgends die Rede (Klein 2011, S. 87). Damit verbunden erfüllen die Begleittexte nicht den Anspruch einer präzisen Bau- oder Betriebsanleitung. Auch die Abbildungen von Architektur selbst wären auf einer Baustelle des 13. Jahrhunderts unbrauchbar gewesen (Klein 2011, S. 88). Vielmehr ist es eine Leistung Villards, die unterschiedlichen Elemente in dem Manuskript zusammengestellt, strukturiert und arrangiert zu haben. Neben den Architekturbeispielen belegen einzelne Beschriftungen seine zahlreichen Reisen, auf denen er die Motive sammeln konnte. Bereits die Mitschreiber des Manuskriptes waren sich dieser Leistung bewusst, sodass sie Villard die alleinige Autorschaft zusprachen (Klein 2011, S. 87).

Diese schon zur Entstehungszeit des Manuskriptes bestehende Würdigung der strukturierenden und zusammentragenden Arbeit Villards setzt sich in der gegenwärtigen Bewertung des Portfolios fort. Die besondere Bedeutung des

Manuskriptes besteht demnach einerseits in der Vermittlung neuer Architekturformen und des (technischen) Wissens der Zeit an den zeitgenössischen gebildeten Leser. Gerade der vorwiegend bildliche Transfer dieser Kenntnisse gilt als ein im 13. Jahrhundert neues Medium der Verbreitung von Wissen neben den kanonisierten Mitteln wie praktischen Übungen und literarischer Wissensaneignung. Zudem begünstigte die zeichnerische Wiedergabe der einzelnen architektonischen Elemente, die bildlich und in der skizzenartigen Form besonders gut dargestellt werden konnten, deren Export und Verbreitung auf den Baustellen (Klein 2009, S. 80).

Die beschriebene Vielfältigkeit des Manuskriptes macht die Besonderheit dieses Werkes aus. Es ist als Arsenal und Skizzensammlung der zeitgenössischen Entwicklungen in Architektur, Technik und Figurenästhetik zu sehen. Zugleich vermittelt es einen Eindruck, wie es durch eine doch reduzierte Form des Zeichnens gelang, eine realistische Bildwelt zu vermitteln und für den Betrachter in seiner Vorstellung greifbar zu machen.

Literatur:

Christian Freigang: Mittelalterlicher Baubetrieb, in: Rolf Toman (Hrsg.): Gotik. Architektur Skulptur Malerei, Potsdam 2009, S. 154-155.

Bruno Klein: Beginn und Ausformung der gotischen Architektur in Frankreich und seinen Nachbarländern, in: Rolf Toman (Hrsg.): Gotik. Architektur Skulptur Malerei, Potsdam 2009, S. 28-115.

Bruno Klein: Das Portfolio des Villard de Honnecourt und die Bilddidaktik im 13. Jahrhundert, in: Hartmut Krohm / Holger Kunde (Hrsg.): Der Naumburger Meister – Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen, Bd. 1, Ausst.-Kat. Naumburg 2011 (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz 4), Petersberg 2011, S. 86-90.

Alexander Marksches: Der Kathedralbaumeister als „neuer“ Dädalus, in: Der Naumburger Meister, Bd. 1, S. 80-85.

Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.

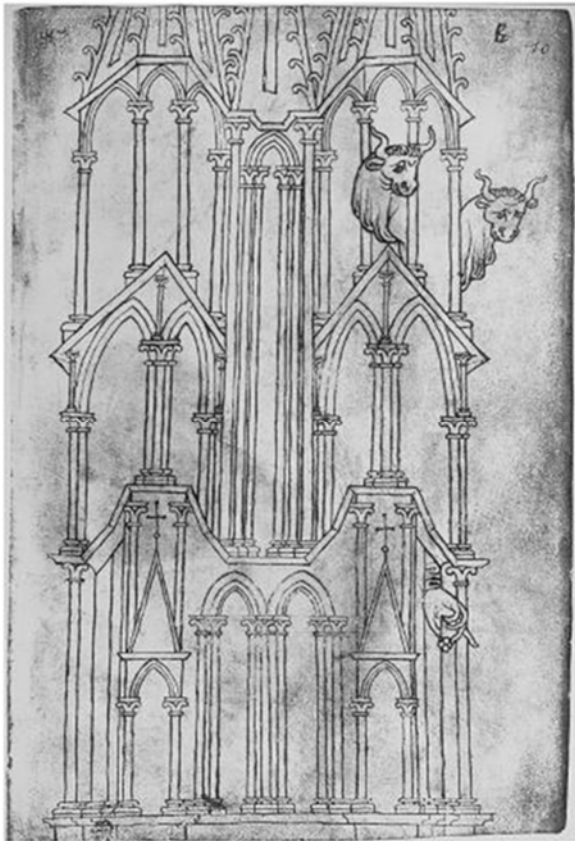


Abb. 1: Skizzenbuch des Villard d'Honnecourt, Aufriss eines Turmes der Kathedrale von Laon, um 1230, Federzeichnung auf Pergament, 23,5 x 15,5 cm, Paris, BnF, MS. Fr. 19093, fol. 10r, © Bibliothèque nationale de France

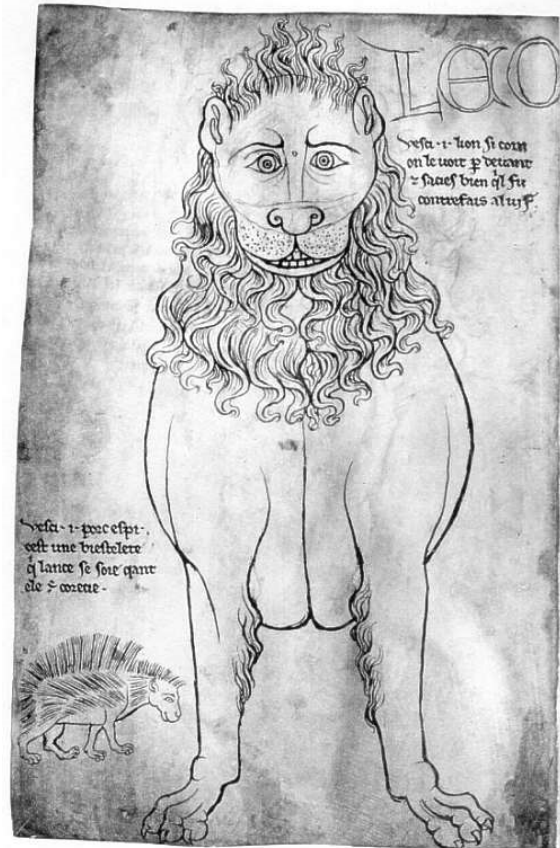


Abb. 2: Skizzenbuch des Villard d'Honnecourt, Löwe und Stachelschwein, um 1230, Federzeichnung auf Pergament, 23,5 x 15,5 cm, Paris, BnF, MS. Fr. 19093, fol. 24v, © Bibliothèque nationale de France

Zur Autorin:

Juliane Pech, 2016-2018 Wissenschaftliche Hilfskraft der Professur Karge am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden im von der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung finanzierten Forschungsprojekt „Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736) – die Schloss- und Zwingerplanungen für Dresden. Planen und Bauen im ‚modus Romanus‘“, zuvor ebd. Masterarbeit bei Prof. Karge: „Das Wesen des Malerischen in August Schmarsows Schriften der 1890er Jahre. Mit besonderem Blick auf ‚Barock und Rococo‘ (1897)“, 2015.

La Seu Vella Lleida – Kreuzgang oder Investruine? Beobachtungen an den westlichen Klausurteilen.

2011 führte uns eine von Henrik Karge und Susanne Müller-Bechtel organisierte Katalonien-Exkursion u. a. nach Lleida, um dort die Kathedrale zu besichtigen. Einige merkwürdige Baubefunde versuchte ich soweit möglich vor Ort zu dokumentieren, fotografisch und in Gedankenskizzen zu erfassen. Nachfolgend fertigte ich diesen Text, der für Jahre unbeachtet auf der Festplatte meines Rechners ruhen sollte. Erst im letzten Jahr entdeckte ich ihn wieder, schickte ihn Henrik zu, der sich interessiert zeigte, die Überlegungen dann sogar aufgriff, um sie auf einer Tagung in London vorzustellen und mit der dort versammelten Kollegenschaft zu diskutieren. Der Text ist vielleicht der Anfang für etwas, was uns künftig noch beschäftigen wird ...

In schönster Erinnerung an meine Studien- und Arbeitszeiten in Dresden, unsere gemeinsamen Lehrveranstaltungen, Exkursionen und Aktivitäten möchte ich diesen Beitrag mit herzlichstem Dank meinem Doktorvater Henrik Karge zu seinem 60. Geburtstag übereignen.

1. Einführung

Die Stadt Lleida lag seit dem Jahre 711 im Herrschaftsbereich der Araber, die an dieser Stelle eine Moschee errichtet hatten. Im Zuge der christlichen Rückeroberung von Stadt und Region wurden die arabischen Beträume in christliche Weihestätten umgewandelt, deren Bauten übernommen, umgewidmet, neu geweiht und dem eigenen Kultus angepasst oder wie in Lleida durch Neubauten ersetzt.

Am 12. März des Jahres 1203 legte Bischof Gombau de Camporells den Grundstein für einen überregional bedeutsamen Kirchenbau, der nicht nur aufgrund seiner erhabenen topografischen Lage eine weite Ausstrahlung besaß (Abb. 1). Für die Ausführung war Werkmeister Pere Sa Coma verantwortlich, der ein weit ausladendes Querhaus anlegte, welches das räumliche Bindeglied zwischen einem (einstmals) fünfteiligen Staffelfchor und einem dreischiffigen, zunächst dreijochigen Langhaus bildete. Der Bau konnte am

31. Oktober 1278 durch Bischof Guillermo de Montcada geweiht werden (Soler/Barral i Altet 1999, S. 232f.).



Abb. 1: Lleida, Kathedrale „La Seu Vella Lleida“, Gesamtansicht von Süden, ©/Foto: Stefan Bürger

Jedoch nicht der Sakralbau selbst, sondern der sich westlich anschließende Klausurbereich steht hier im Mittelpunkt der Betrachtung. Die Blütezeit der Bischofsstadt bereitete den Boden für eine umfangreiche Baukampagne, von der noch heute der große Glockenturm und die grandiose Anlage des Kreuzgangs zeugen. Der Turmbau war im Jahre 1364 durch Jaume Cascalls (leitend tätig in Lleida 1361-1364) begonnen worden und fand 1426 durch Meister Carli seinen krönenden Abschluss. Und ebenfalls im 14. Jahrhundert entstand unter Werkmeister Berenguer de Prenafeta der Kreuzgang mit seinen großen und aufwändig gestalteten, zumeist sechsbahnigen Maßwerkenfenstern, die fortan neben dem Turm den baukünstlerischen Hauptakzent der weithin über der Stadt sichtbaren Schauseite bilden sollten.

Doch ist dieser westliche Kreuzgang architektonisch tatsächlich ein großer Wurf? Oder ist der erhaltene Bau vielleicht nur der kleine Überrest von einstigen Bauetappen eines ursprünglich viel größer geplanten Bauprogramms?

Einige Beobachtungen zu architektonischen Auffälligkeiten sollen hier erstmals vorgestellt werden. Sie verdichten sich zu der Vermutung,

dass einstmals mit den Bauteilen von Westen her ein riesenhafter Kathedralneubau ins Werk gesetzt werden sollte, ein Plan, der jedoch spätestens im 15. Jahrhundert zum Erliegen kam.



Abb. 2: Lleida, Kathedrale „La Seu Vella Lleida“, südliche Schaufassade, ©/Foto: Stefan Bürger

Ließe sich in der südlichen Schauseite des Klausurbereichs mit seinen fünf großen Fenstern (Abb. 2) der rudimentäre Bau einer unvollendeten Seitenschiffsfassade vermuten? Im Folgenden sollen jene Beobachtungen zusammengetragen werden, die geeignet erscheinen, um diese Hypothese zu unterstützen.

2. Die Gestaltung der südlichen Schauseite

Die Schauseite des Kreuzgangs ist in seiner architektonischen Gestalt auf eine Fernwirkung hin konzipiert worden. Anders als in innerstädtischen Bebauungen ist die Betrachtung der Fassade nicht nur von wenigen Standorten aus möglich. Stattdessen wirkt die Architektur auf eine große und weite Umgebung und kann umgekehrt von vielen frontalen und auch seitlichen Standorten her in Augenschein genommen werden. Während der Glockenturm jederzeit gut sichtbar bleibt, gilt dies nicht für die großen Maßwerkfenster, die eigentlich, was den Gliederungsaufwand anbelangt, den architektonischen Hauptakzent bilden.

Schaut man von Südwesten oder Südosten auf die Fassade, dann verdecken massive Strebe- Pfeiler diese Fenster. Möglicherweise war diese Wirkung wie bei der Kathedrale von Palma mehr oder weniger beabsichtigt, um einen mächtigen, wehrhaften Eindruck zu erzeugen (Abb. 3 und 4). Doch wären dann nicht auch wie an der mallor-

quinischen Kathedrale zumindest die Stirnseiten der Strebe Pfeiler gegliedert worden, um einen vereinheitlichenden, architektonischen Anspruch zu vermitteln?



Abb. 3: Lleida, Kathedrale „La Seu Vella Lleida“, Südfassade, ©/Foto: Stefan Bürger



Abb. 4: Palma de Mallorca, Kathedrale, Blick von Südwesten, ©/Foto: Stefan Bürger

Dies alles geschah nicht. Möglicherweise wäre es für den äußeren Eindruck und die Schauwirkung sogar besser gewesen, wie bei der Westseite des Kreuzgangs angelegt, die Strebe Pfeiler als Wandpfeiler nach innen zu verlegen und bestenfalls die Stirnseiten der Pfeiler am Außenbau leicht abzusetzen und durchzugestalten. Auch hätten mit entsprechenden horizontalen Gliederungen, um alle Pfeiler gestalterisch zusammenzuschließen oder sie einzeln turmartig zu bekrönen, entsprechende Wirkungen erzielt werden können. Zumindest was die oberen Abschlüsse angeht,

wirken die Strebepfeiler unvollendet und dadurch gestalterisch unvollkommen.

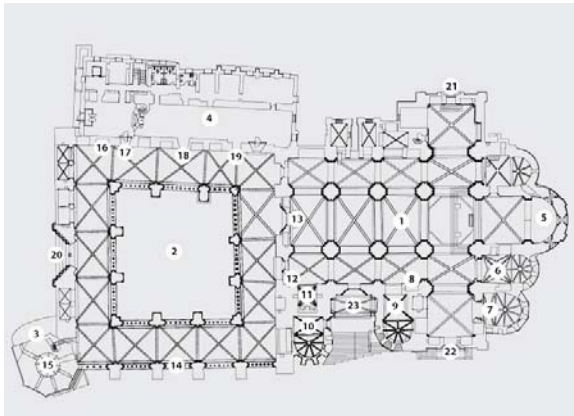


Abb. 5: Lleida, Kathedrale und Klausur, Grundriss
© <http://www.turoseuvella.cat/the-monument/seu-vella/floor-plan>; aufgerufen am: 29.08.2018)

3. Die Konzeption des Grundrisses

Im Grundriss ist zu erkennen, wie massiv die Strebepfeiler der Südseite dimensioniert wurden (Abb. 5). Zweifelloos musste das Bauwerk an der Hangseite statisch besonders abgesichert werden, weil die Gewölbe des Kreuzgangs auf diese Pfeiler erhebliche Schübe ausübten. Für die Südseite ist daher der Aufbau nachvollziehbar.

Nicht aber für die Westseite: Dort stand das Bauwerk auf einem Plateau und so müssen die kräftigen Querschnitte der Wandpfeiler und Mauern in diesem Bereich mehr als verwundern. Wäre denkbar, dass diese Massivität einst angelegt worden war, um eine hochaufragende Fassade zu tragen und um die Schübe innen anstoßender Arkadenbögen eventuell geplanter Hochschiffwände aufzunehmen und abzuleiten?

4. Die Anlage des Westportales

Noch eigentümlicher als die Südseite mutet die Westfassade an (Abb. 6). Kräftige Strebepfeiler und unegliederte Wandflächen wechseln sich ab. Ein vorspringender Baukörper bildet einen Akzent, nicht aber, weil er sich gestalterisch abhebt sondern weil der gliederlose Mauerblock mit einem tiefen Gewändeportale ausgehöhlt wurde. Aufgrund dieser Akzentfreiheit der restlichen Fassade ist nicht klar, welche Ebene des Baukörpers die eigentliche Fassadenfläche bildet: die hintere Ebene, vor der das Portal hervortritt oder die vordere Portalebene, hinter der einige Wandbereiche ohne ersichtlichen Grund zurücksprin-

gen. Die Strebepfeiler und der Portalblock stehen in keiner formalen Verbindung. Nicht einmal das Kranzgesims wurde um den Portalbau verkröpft.



Abb. 6: Lleida, Kathedrale „La Seu Vella Lleida“, Westfassade, ©/Foto: Stefan Bürger

Zudem muss verwundern, warum einerseits der äußere Portalbogen bis an die obere Bauwerkskante stößt, andererseits überhaupt ein solches gewaltiges Trichterportal als Zugang zu einem Kreuzgang konzipiert wurde. Solche Portale, auch mit derart aufwändigen Bildprogrammen, dienten in der Regel als Zugänge zu Sakralräumen: Sie schürten die Erwartung und begleiteten und verstärkten die Heilssehnsucht der Betrachter und ließen die Gläubigen auf Erlösung hoffen und sie erwarten, mit dem Betreten des Kirchenraums zum Heil gelangen zu können. Beim Eintritt durch dieses Portal muss eine solche Erwartungshaltung allerdings enttäuscht worden sein: Denn der Betrachter sah sich mit einer Hof- und Schauarchitektur konfrontiert, ohne dass dem Streben nach Heil hier klar der Weg gewiesen würde. Der Eintretende musste nach Norden oder Süden um den Kreuzgang ausweichen, um am Ende in den eigentlichen Kirchenraum gelangen zu können. Eine solche Konzeption ist in dieser absichtlich bruchvollen Art der Inszenierung meines Wissens ohne Parallele.

Insofern wäre zu vermuten, dass mit der Westfassade evtl. ein fünfschiffiger (?) Kirchenraum oder eine dreischiffige Basilika mit großen Seitenkapellen begonnen worden war; und das Westportal in der Hauptachse sollte zu dessen Mittelschiff den entsprechenden Zugang gewähren. Wie der Aufbau der Westfassade aussehen sollte, ist nur schwer vorstellbar bzw. allenfalls zu erraten, wenn man sich beispielsweise die

Westfassaden der Kathedrale Santa Eulàlia oder der Kirche Santa Maria del Mar in Barcelona oder ähnliche große Bauwerke ins Gedächtnis ruft.



Abb. 7: Lleida, Kathedrale „La Seu Vella Lleida“, Glockenturm, ©/Foto: Stefan Bürger

5. Der Aufbau des Glockenturmes

Der Glockenturm gehörte offenbar zu einer früheren Bauphase (Abb. 7), das heißt, die Westfassade mit ihren verschiedenen Gesimsformen und -höhen wurde nachträglich konzipiert. Im Turmbau scheint sich ein ursprünglich anderer Plan mitzuteilen. Bemerkenswert ist einerseits, dass der Turm nicht in der Flucht der Fassaden steht. Zum anderen wurden die Kanten des Turms spornartig akzentuiert, was die Licht-Schatten-Wirkung bereichert und die Vertikalität des Baugliedes betont. Wenn auch diese enorme Vertikalität den Hauptakzent ausmacht – und besonders stark durch die Kontrastwirkung zum restlichen quergelagerten Baukörper wirkt – dann fällt doch der eigentümliche Rhythmus der Horizontalgesimse zwar nicht merklich ins Gewicht, doch durchaus auf. Die Kranzgesimse laufen um den gesamten Turmschaft herum und scheiden nicht die Geschosse mit ihren unterschiedlich hohen, schlitzenartigen Spitzbogenfenstern voneinander, sondern teilen den Hauptschaft in drei Zonen. Zu

vermuten ist, dass diese Gliederung der Bauaufgabe vorausging, ein dreizoniges Kirchenschiff zu errichten: Das untere Gesims korrespondiert bereits mit der Höhe der ausgeführten Seitenwand. Die darauffolgende kleinere Fensterzone sollte wohl in ihrer Disposition und Höhe einer künftigen Triforiumszone entsprechen, um mit der darauffolgenden Obergadenzone eine Einheit zu bilden. Das Geschoss mit den großen Maßwerkfenstern und die Turmbekrönung hätten dann den gewaltigen Hauptbaukörper überragt.

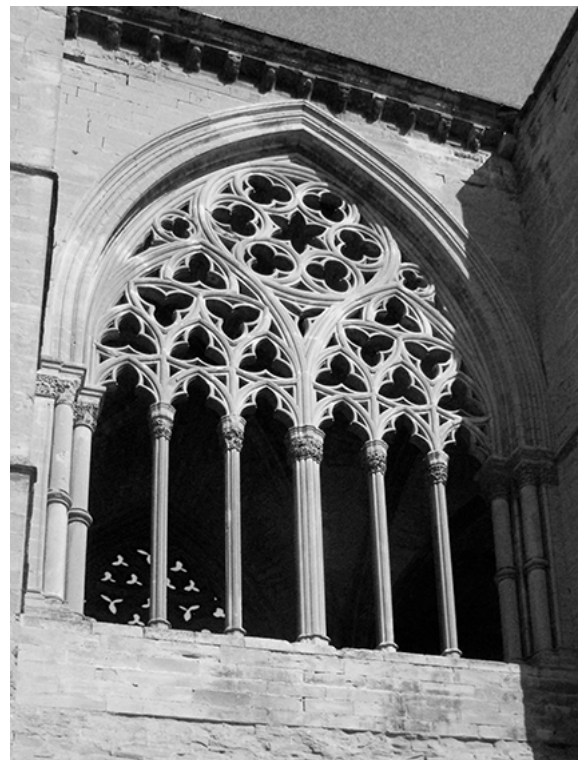


Abb. 8: Lleida, Kathedrale, Maßwerkfenster mit Gewändesäulen, ©/Foto: Stefan Bürger

6. Die Profilierung der Maßwerkfenster

Letztes Indiz für die Mutmaßung, dass mit der südlichen Schauseite ein gewaltiger Kathedralbau ins Werk gesetzt worden war, ist im Detail der Fenstermaßwerke zu finden (Abb. 8). Möglicherweise waren die Baumaßnahmen im Westen begonnen worden, denn das westliche Gewände des Westfensters weicht von der Gestaltung der anderen Gewände ab (Abb. 9). Während alle anderen Gewände durch kräftige runde Säulchen begleitet werden, deren *en-délit*-Schäfte mit Wirbeln mittig an die gestuften Laibungen gebunden waren, besitzt das westliche Gewände keine runden Dienste. Stattdessen flankieren hier zierliche

Dienstbündel, bestehend aus Rund- und Birnstabprofilen, die Fensteröffnung. Kräftige, reich ornamentierte Kämpferbänder, auf Fernwirkung angelegt, binden alle Profile zusammen.



Abb. 9: Lleida, Kathedrale, Westfenster, Gewändeprofile mit Fensterfalz, ©/Foto: Stefan Bürger

Besonders bemerkenswert ist nun, dass am innersten Profil eine Nut beziehungsweise ein Falz existiert, was auf das Vorhaben hindeutet, dieses Fenster ursprünglich mit einer Verglasung auszustatten. Auch an den etlichen Pfosten der Fenster lassen sich solche Falzen beobachten. Es ist davon auszugehen, dass sich hinter den verglasten Fenstern ein Innenraum befinden sollte.

7. Fazit

Heute ist der Kreuzgang offen, und die Fenster mit jenen Rundsäulchen in den Gewänden sprechen gegen eine solche Vollverglasung der Fensteröffnungen. Vermutlich ist recht schnell der Plan aufgegeben worden, den riesenhaften Kathedralbau ins Werk zu setzen, so dass bald auch Umplanungen stattfinden konnten beziehungsweise mussten, um die bereits errichteten Bauteile in eine neue, dann vergleichsweise schlüssige Neukonzeption für einen Kreuzgangbau zu integrieren.

Alle Beobachtungen und vorgestellten Baubefunde legen den Verdacht nahe, dass der westlich vorgelagerte Kreuzgang zwischen Kirchenbau und Turm nicht von vornherein geplant, sondern im Ursprung die Anlage eines monumentalen, mehrschiffigen Kathedrallanghauses vorgesehen war. Zu welcher Zeit und aufgrund welcher Umstände dieser ursprüngliche Plan aufgegeben wurde und die Neukonzeption erfolgte, wäre gegebenenfalls zu diskutieren.

Literatur:

Federico Lara Peinado: Las catedrales de Lérida, Madrid 1982.

Narcís Soler / Xavier Barral i Altet: Arquitectura religiosa antiga i medieval (Art de Catalunya, Bd. 4), Barcelona 1999.

Zum Autor:

Univ-Prof. Dr. habil. Stefan Bürger, Universität Würzburg (seit 2014), Doktorand von Henrik Karge 2001-2004, Dissertation: „Figurierte Gewölbe zwischen Saale und Neiße – Spätgotische Wölbkunst von 1400 bis 1600“ (erschienen in Weimar 2007), danach Wiss. Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden/Lehrstuhl Klein 2004-2014.

Die Kathedrale von Jaen

Professor Karge ordnete die Kathedrale von Jaén in seinem Buch über Andalusien (Karge 2007, S. 94-95) als eines der Gebäude der Renaissance außerhalb des italienischen Territoriums ein, in dem deutlicher beobachtet werden kann, dass Modelle der römischen Tradition angepasst wurden, um einen eigenen Stil zu bewirken.

Verantwortlich für diese Schöpfung auf dem Gebiet des Kathedralbaus war der seinerzeit berühmte Architekt Andrés de Vandelvira, der im Jahr 1548 mit Jeronimo Quijano und Pedro Machuca an einer Vorstandssitzung teilnahm. Dieses Treffen hatte den Zweck die Bauarbeiten an der Kathedrale wieder aufzunehmen, die seit 1525 aufgrund des Einsturzes des Chores gestoppt wurden.

Nach seiner Ernennung zum Dombaumeister im Jahre 1553 nahm Andrés eine Reihe von wesentlichen Änderungen vor, um das ursprüngliche Projekt aus dem 15. Jh. an die neuen Renaissance-Trends anzupassen. Die Verringerung der Anzahl der Schiffe von fünf auf drei war zweifellos eine der erfolgreichsten Entscheidungen. Diese Änderung zusammen mit der geraden östlichen Stirnwand, einem Überrest aus der Anfangsphase des gotischen Projektes, erlaubten es den Grundriss (Abb. 1) an den Archetyp des rechteckigen toskanischen Tempels leicht anzupassen (Galera 2000, S. 107). Dieses Modell wurde von Cesare Cesariano in seiner Ausgabe von Vitruvs Buch 1521 abgebildet.

Der Abriss der Mauer und des muslimischen Alcantar-Turms in der Südostecke ermöglichte die Angliederung eines an der Stirnwand ausgerichteten Baukörpers. In dessen Inneren wurden die Sakristei, der Kapitelsaal und die Krypta untergebracht. Diese Räume waren die einzigen, die Andrés zu Lebzeiten vollendet sah (ähnliche Raumannexe waren zuvor in anderen Kathedralen wie denjenigen in Sevilla oder in Granada hinzugefügt worden). Besonders beeindruckend sind in diesem Anbau die Monumentalität des Raumes ebenso wie die Eleganz der Dekoration, dank der perfekten Kombination von

elementaren Bauteilen wie Rundbögen und Säulen. Die zu diesem Anbau symmetrischen Räumlichkeiten, die den T-Grundriss haben entstehen lassen, wurden erst im 18. Jahrhundert von Ventura Rodríguez angefügt.

Die drei Schiffe der Kathedrale sind sehr harmonisch mit Hängekuppeln in allen Jochen überwölbt, mit Ausnahme der zwei Pendentifkuppeln des Hauptschiffs (Abb. 2). Die sphärische Geometrie dieser von halbrunden Bögen begrenzten Hängekuppeln erlaubt eine relativ einfache Gestaltung der Stützpfeiler: Diese bestehen aus vier einem zentralen Vierkant vorgelegten Halbsäulen, die mit Sockel und Gebälk versehen sind. Dabei hat das Gebälk die Funktion, die Gewölbe auf eine höhere Lage zu heben, um die Geräumigkeit zu verbessern. Dies ist die Anpassung einer Hallenkirche an eine Lösung, die von Diego de Siloé in der noch basilikalischen Kathedrale von Granada erstmals verwendet wurde.

Mit dieser Anordnung konnte Andrés einen bemerkenswerten inneren Wandaufriß erzielen: Die Arkaden der seitlichen Kapellen, zwei pro Joch, stimmen zusammen mit den Balkonen der darüber liegenden Ebene mit der Höhe der Säulen überein. Das Balkongeschoss, dessen Aussehen eher von ziviler Architektur beeinflusst zu sein scheint, läuft um die ganze Kirche herum und wird nur durch die Capilla Mayor unterbrochen. Ein weiteres umlaufendes Element ist das Gebälk der Seitenwände, was zu einer Dominanz der horizontalen Linien im Aufriss führt. Schließlich gibt es in der Lünettenzone der Seitenwände, entsprechend der Höhe der Gewölbe, venezianische Fenster in Form so genannter Serlianen, durch die das Licht hereinfällt.

Die Kathedrale von Jaén zeichnet sich jedoch nicht nur durch die Zusammensetzung all dieser Formen aus, sondern auch durch die Bauweise aus Stein. Während in Rom Gewölbe dieser Art meist durch Maurerarbeit ausgeführt wurden, war hier die Domäne des Steinschnittes unerlässlich. Aus diesem Grund überrascht, dass

nach dem Tod Andrés im Jahr 1575 sein Sohn Alonso de Vandelvira, am besten bekannt für einen Traktat in dieser Disziplin, nicht für die Überwachung der Baustelle verantwortlich war. Diese Aufgabe wurde dem Baumeister Alonso Barba zugewiesen, der Andrés vom Beginn der Arbeit an begleitet hatte und sicherlich jedes Detail des Projektes sehr genau wusste. Die Wahrheit ist, dass obwohl Alonso seine Ausbildung bei seinem Vater begann, es keinen Nachweis gibt, dass er bei den Dombauarbeiten anwesend war (Cruz 2001, S. 38f.)

Von den circa 150 vorgeschlagenen geometrischen Aufgaben für den Steinschnitt, die Alonsos handschriftlicher Traktat „Libro de traças de cortes de piedras“ (ca. 1575 und 1591) enthält, gibt es ungefähr 38 Lösungen für Hängekuppeln. Damit wird gezeigt, dass Alonso sehr genau die Methode für die Entwicklung von sphärischen Bauelementen kannte. In der Kathedrale von Jaén wurden vier dekorative Varianten von Hängekuppeln gebaut: zwei mit rechteckigem Grundriss und zwei mit quadratischem (Abb. 1 und 2). Mehrere Dekorationsmuster wurden auch im Manuskript hinzugefügt, aber keines davon entspricht den in der Kathedrale vorhandenen. In

vereinfachter Form können die rechteckigen Grundrissvarianten mit der Ausgabe „Längliches Gewölbe mit quadratischen Lagen“ auf Seite 85r in Verbindung gebracht werden, da alle Fugen parallel zu den Seiten des Gewölbes angeordnet sind. Die Fugen der quadratischen Gewölbe sind jedoch 90° gedreht und stimmen in diesem Fall mit der Aufgabe der Seite 90r „quadratische Gewölbe mit unterschiedlichen Lagen“ überein (Abb. 1).

Nach dem 1595 erfolgten Tod von Barba wurde das Projekt wieder gestoppt. Im Jahr 1634 konnte Juan de Aranda Salazar wieder die Bauarbeiten fortzusetzen. Der Onkel von Juan, Martínez de Aranda, bei dem Juan seine Ausbildung gemacht hatte, beherrschte den Steinschnitt und schrieb auch ein Traktat darüber. Diese Fähigkeiten lernte Juan de Aranda offensichtlich und sicherte damit dem Domkapitel den Bauerfolg trotz des teureren Budgets, das durch die Weiterentwicklung der Gewölbe gemäß dem Projekt von Andrés nötig wurde. Die Vollendung der Gewölbe konnte erst im 18. Jahrhundert geschehen, nachdem die barocke Fassade, geplant von Eufasio López De Rojas, einem Schüler des Aranda, fertig war.

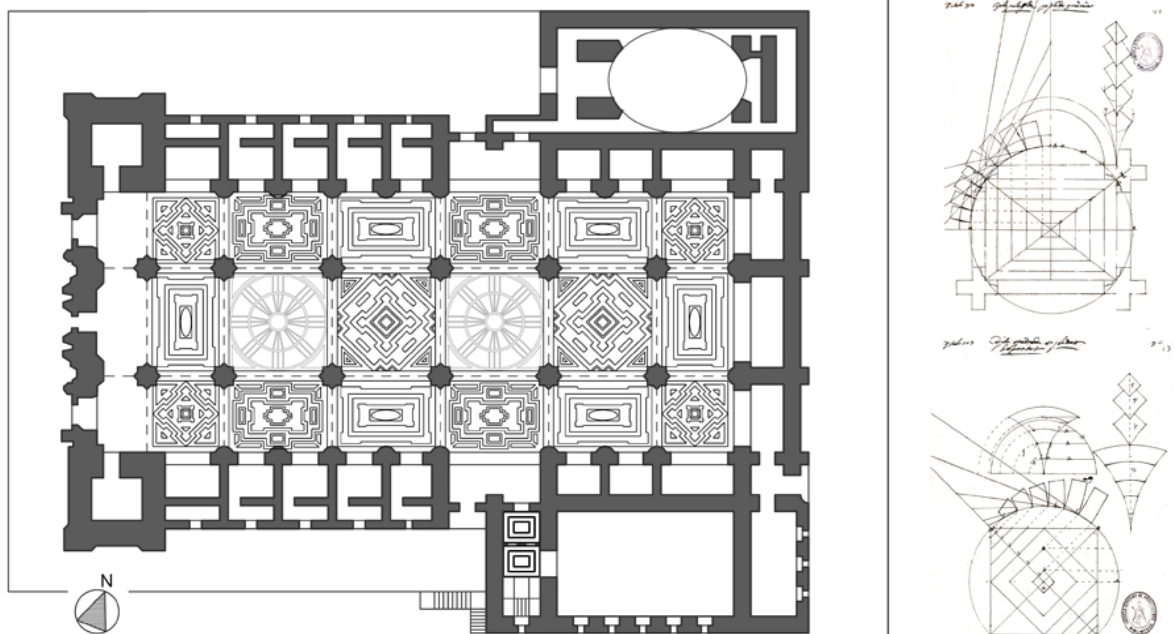


Abb. 1: Links: Grundriss der Kathedrale von Jaén mit einer approximativen Darstellung der Dekoration der vier Varianten von Hängekuppeln. © María Aranda Alonso. Rechts: B. Sombigo y Salcedo nach Alonso de Vandelvira: „capilla perlongada por hiladas cuadradas“, Traktat, fol. 85r (oben), „Capilla cuadrada en hiladas diferentes“, Traktat, fol. 90r (unten) © Biblioteca ETS Arquitectura Madrid



Abb. 2: Gewölbe der Kathedrale von Jaen, bestehend aus Hänge- und Pendentivkuppeln, ©/Foto: María Aranda Alonso (August 2015).

Quellen und Literatur:

Alonso de Vandelvira: Libro de traças y cortes de piedra, ca. 1575-1591. Kopie von Bartolomé Sombigo y Salcedo, Biblioteca ETS Arquitectura Madrid, RAROS 31, ca. 1670 [Faksimile-Ausgabe: Geneviève Barbé-Coquelin (Hg.): El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira. Edición con introducción, notas varias y glosario hispano-francés de arquitectura, Albacete 1977].

Fernando Cruz Isidoro: Alonso de Vandelvira (1544-ca.1626/7). Tratadista y arquitecto andaluz, Sevilla 2001.

Pedro Galera Andreu: Andrés de Vandelvira, Madrid 2000.

Henrik Karge: Andalusien, München 2007.

Virtueller Besuch der Katedrale von Jaen, <http://www.catedraldejaen.org/visita-virtual/> (letzter Zugriff: 08.08.2018).

Zur Autorin:

María Aranda Alonso, Doktorandin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden bei Prof. Karge, Thema der Dissertation: „Das Traktat von Alonso de Vandelvira – Kontext, Stellung und Rezeption in der technischen Prosa und zeitgenössischen Architektur in Spanien“.

Das Japanische Palais und der Escorial

„Herr Hertzig, wir wollten doch das Japanische Palais zusammen machen.“

Mit diesen sympathischen Worten unternahm Henrik Karge im Frühjahr 2011 den ersten Schritt zu dem gemeinsamen, von der Fritz-Thyssen-Stiftung finanzierten Forschungsprojekt „Das Japanische Palais in Dresden. Vom Porzellanschloss Augusts des Starken zum Museumschloss des frühen Bildungsbürgertums“. Keiner der Beteiligten konnte damals ahnen, wie sehr dieses Thema letztlich mit dem Lebensthema des geehrten Dresdner Kunsthistorikers verbunden ist: der spanischen Kunst. Denn unter einer ganzen Fülle von wichtigen typologischen und baukünstlerischen Leitbildern stellte der Escorial bei Madrid letztlich doch das zentrale architektonische und vor allem auch konzeptionelle Vorbild für das Japanische Palais dar.

Der Escorial (Abb. 1) war für König Philipp II. von Spanien (1527-1598, reg. ab 1555) in den Jahren 1563-1584 durch die Architekten Juan Bautista de Toledo (1515-1567) und Juan de Herrera (1533-1597) errichtet worden. Der mächtige Bau, der die Funktionen eines Königspalastes, eines Hieronymitenklosters nebst zugehöriger Kirche mit Grablege, eines Priesterseminars, eines Knabenkollegs sowie einer Bibliothek in sich vereinigte, war von Anfang an mit einer tiefen Symbolik versehen worden. Nicht zuletzt hatten sich darin auch die eigenen Vorstellungen des Herrschers – der gottgewollte Absolutheitsanspruch des spanischen Königtums – niedergeschlagen. So hatte man den Bau nicht nur in der Nähe zur Hauptstadt Madrid, sondern tatsächlich fast genau in der geografischen Mitte des Landes sowie in einer besonders harten Granitart errichtet. In seinem am Vorbild des Jerusalemer Tempels orientierten architektonischen Grundkonzept verfügt der Bau über einen fast quadratischen Gesamtgrundriss von 207 x 162 m Kantenlänge mit kasernenhaft streng gegliederten Fassaden, mehr als einem Dutzend Innenhöfen, jeweils vier Türmen an den Ecken und im Inneren des Komplexes sowie einer

zentralen, monumentalen Kuppel, welche das Kirchengebäude bekrönt.

Tatsächlich hatte August der Starke als junger, gerade 17jähriger Prinz während seiner Kavalierstour nach Frankreich, Spanien, Portugal und Italien den Escorial im Januar 1688 besucht und muss tief davon beeindruckt gewesen sein. Beleg dafür sind die Schilderungen seines Begleiters in dem erhalten gebliebenen Diarium dieser Reise, in welchem der Escorial unter sämtlichen anderen Bauwerken, die der junge Prinz in der Zeit von 1687-1689 besichtigte, eine zentrale Rolle einnahm. So bezeichnete man den Palast etwa als „*fürtreffliche[s] gebäude*“, als „*gewiß das größte und schönste gebäu ist so in der welt zu finden [...]*“ und die Klosterkirche als „*eines von den schönsten gebäuden, so man sehen mag [...]*“ (zitiert nach Keller 1994, S. 258-261). Auch in rein quantitativer Hinsicht widmete man dem Escorial in dem Reisebericht den Hauptanteil unter sämtlichen anderen Bauwerksbeschreibungen. Letztlich sollte das Gebäude zum Prototyp für die berühmten so genannten Zentralbauprojekte Augusts des Starken werden, die der Herrscher über viele Jahre hinweg immer wieder von den Mitarbeitern des Dresdner Oberbauamtes anfertigen ließ, welche aber so gut wie niemals in das Stadium der Vollendung gelangten (siehe Hentschel 1969). Interessanterweise erstreckte sich die Begeisterung des sächsischen Prinzen zur Zeit seiner Kavalierstour aber augenscheinlich gerade (noch) nicht auf das monumentale Äußere des Escorial, sondern auf die zahlreichen, vor allem in der Kirche und der Bibliothek aufbewahrten Kunstschatze. Nicht zuletzt in diesen sollten die Macht und der universelle Autoritätsanspruch der spanischen Krone einmal mehr ihren Ausdruck finden.

Es ist interessant festzustellen, dass in Dresden die Bezugnahme zu dem spanischen Monumentalbau erstmals bereits beim *Holländischen Palais*, dem Vorgängerbau des späteren Japanischen Palais auftauchte. Jenes wurde von zeitgenössischen Schriftstellern und Topografen –

allen voran Johann Christian Crell alias ICCander (1690–1762) – immer wieder als „*Sächsisches Escorial*“ bezeichnet. Dies erstaunt umso mehr, wenn man sich darüber klar wird, dass dieser Bau, welcher typologisch nach dem Vorbild des berühmten Trianon de Porcelaine (bestehend 1670–1687) konzipiert war, das Louis Le Vau (1612–1670) für Ludwig XIV. im Garten von Versailles errichtet hatte, *keinerlei* äußerliche Ähnlichkeiten mit dem Escorial aufwies. Doch bereits ICCander selbst lieferte zu seiner Zeit den entscheidenden Hinweis auf das Verbindungsglied zwischen den beiden Bauwerken, wenn er 1726 ausführte, man käme „[...] *außer sich selbst, weil man in diesem sächsischen Escorial alles beysammen findet, was Spanien und Franckreich einzeln nur besitzt*“. Gemeint war in diesem Fall die Verlegung der Restbestände der Dresdner Kunstkammer ins Dachgeschoss des Holländischen Palais in den Jahren 1717/18. Der Schriftsteller führte weiter aus: „*Also hat Ihro König. Maj. alle Natur= und Kunst=Stücke in dieses Palatium, als wie der König in Spanien im Escorial, zusammen bringen wollen*“ (ICCander 1726, S. 18–20). Ein weiterer Beleg für diese protomuseale, am Escorial orientierte Auffassung jenes Lustschlosses stellt das nicht realisierte Umbauprojekt von 1722 mit seinen riesig vergrößerten Seitenflügeln dar, welche als Galeriebauten nach dem Vorbild des Schlosses von Salzdahlum konzipiert waren.

Zusammen mit dem Escorial sowie über die Verbindung mit dem Versailler Trianon de Porcelaine und dessen eigenem Vorbild, der Verbottenen Stadt in Peking, stellte das kleine Palais damit quasi einen „Kaiserpalast en miniature“ dar. Es schlug so die Brücke zu dem späteren, ab 1725 geplanten und ab 1729 bis ca. 1735 errichteten Japanischen Palais, in welchem die Escorial-Idee – ergänzt und bereichert mit Gedanken aus anderen europäischen Schlossbauten – nun auch architektonisch erkennbar umgesetzt wurde.

Am Außenbau (Abb. 2) betraf dies zunächst seine Konzeption als Vierflügelanlage seit 1726, an der man schon frühzeitig mittels erhöhter Mansarddächer die Eckrisalite turmartig hervorhob. Gleiches gilt für die von Jean de Bodt Ende 1729 hinzugefügte stadtseitige Vorhalle, deren Dach gleich einer zentralen Kuppel fortan das gesamte Bauwerk dominieren sollte. Einer Notiz des Reisenden Johann Georg Keyßler (1693–

1743) wie auch mehreren Rissen aus der Planungs- und Ausführungsphase zufolge sollten sich ferner in dem fast quadratischen Innenhof (Abb. 3) vier symmetrisch angeordnete, flache Brunnenbecken befinden. Mit dieser faszinierenden Idee nahm man ganz eindeutig Bezug auf den berühmten *Patio de los Evangelistas* im Escorial, einem ebenfalls arkadengesäumten Hof, in welchem sich ein kleiner Tempietto befindet, der von vier gleichartig angeordneten Wasserbecken umrahmt wird.

Im Inneren des Japanischen Palais war es zunächst die untere, querliegende Eingangshalle und die darüber angeordnete „Tiergalerie“, die die Struktur von Vorhalle und Bibliothek im Escorial wiederaufnahmen. Des Weiteren war es die anschließende Folge von vier Vorzimmern, die in dieser Anzahl dem spanisch-burgundischem Hofzeremoniell entsprachen und so strukturell auch in dem spanischen Palast vorlagen. Zum dritten und am deutlichsten war die Analogie zwischen den beiden Bauwerken aber bei der sonst nicht anders zu erklärenden gegenüberliegenden Anordnung von Kapelle und Schlafzimmer gegeben. Der Blickachsenbezug zwischen königlicher Bettstatt und Hochaltar stellt als die optische Vergegenwärtigung des engen machtstaatlichen Bezuges zwischen Thron und Altar eine der beeindruckendsten baulichen Erscheinungen im Escorial dar.

Über das im engeren Sinne Architektonische hinausgehend bezog sich das berühmte Vorbild letztlich auf das Gesamtkonzept des Japanischen Palais als eines ausschließlich zur Repräsentation bestimmten und auf größtmögliche Universalität abzielenden Schlossbauwerks. In diesem Sinne sollte der Escorial-Bezug am Lebensende Augusts des Starken noch einmal in eindrucksvoller Weise zur Geltung kommen: Es war die 1731/32 unter großem finanziellem Einsatz getätigte Erwerbung des Hamburger Tempelmodells, welches der Ratsherr Gerhard Schott (1641–1702) wohl zwischen 1680 und 1695 hatte anfertigen lassen. Das Modell selbst war wiederum sehr genau nach den berühmten Rekonstruktionszeichnungen des Salomonischen Tempels geschaffen worden, die der spanische Jesuit Juan Bautista Villalpando (1552–1608) zwischen 1559 und 1605 für seinen Kommentar zum Buch des Propheten Hesekiel angefertigt hatte. Die Zeichnungen waren zeitlich zwar *nach* dem Escorial geschaffen, aber eindeu-

tig unter anderem auch von diesem inspiriert worden. Sie stellten eine Verschmelzung aus dem monumentalen Hesekiel-Tempel der Endzeit mit dem bedeutend kleineren Salomonischem Tempel der Königszeit dar und waren in dieser bewussten Vereinigung von Sakralbau und Residenz der Ausdruck eines perfekten und absoluten gottgegebenen Herrschertums. In der

1730/31 für Dresden geplanten, aber niemals realisierten Aufstellung des neuerworbenen Modells in einem am linken Elbufer gelegenen Pavillon, der in der Sichtachse zum geplanten Porzellanschloss lag, sollte der enge Bezug zwischen Japanischem Palais und dem spanischen Escorial schließlich noch einmal in beeindruckender Weise zum Ausdruck kommen.



Abb. 1: Klosterresidenz San Lorenzo El Real De El Escorial bei Madrid (sog. Escorial), ©/Foto: Hans Peter Schaefer; Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_escorial_blick_von_oben.jpg; aufgerufen am 29.08.2018)



Abb. 2: Dresden, Japanisches Palais, ©/Foto: X-Weinzar; Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden_Japanisches_Palais.jpg?uselang=de; aufgerufen am 29.08.2018)



Abb. 3: Dresden, Japanisches Palais, Innenhof, © Andreas Hummel/arte4D, Dresden

Literatur:

ICCander (Johann Christian Crell): Das Auf dem höchsten Gipfel seiner Vollkommenheit und Glückseligkeit prangende Königliche Dreßden in Meissen [...], Dritte Edition, Leipzig 1726.

Walter Hentschel: Die Zentralbauprojekte Augusts des Starken. Ein Beitrag zur Rolle des Bauherrn im deutschen Barock (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 60, Heft 1), Berlin 1969.

Katrin Keller: *„Mein Herr befindet sich gottlob gesund und wohl!“*. Sächsische Prinzen auf Reisen, Leipzig 1994.

Cornelia Von der Osten-Sacken: San Lorenzo El Real De El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie, München 1979.

Ulrich Pietsch / Cordula Bischoff: Japanisches Palais zu Dresden. Die Königliche Porzellansammlung Augusts des Starken, München 2014.

Dirk Syndram: August der Starke und seine Kunstkammer zwischen Tagespolitik und Museumsvision, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Dirk Syndram (Hrsg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden – Geschichte einer Sammlung, Dresden 2012, S. 121-141.

Zum Autor:

Dr. phil Stefan Hertzog, z. Z. freiberuflicher Architekturstoriker. 2013-2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Professur Karge im von der Fritz-Thyssen-Stiftung finanzierten Forschungsprojekt „Das Japanische Palais in Dresden. Vom Porzellanschloss Augusts des Starken zum Museumsschloss des frühen Bildungsbürgertums“. Die umfangreiche Publikation ist für Frühjahr 2019 geplant.

„Altes und Neues verknüpft, so dass das eine aus dem anderen organisch erwächst und alles als Naturnothwendigkeit erscheint“ – Sempers Antikensäle im Japanischen Palais in Dresden-Neustadt

Tiefes Rot und kräftiges Schwarz, zarte Genien und filigrane Ranken – so präsentierten sich die einst vollständig ausgemalten Säle der Dresdner Antikensammlung im Japanischen Palais. Viel ist von den prächtigen Räumen nicht erhalten, waren doch auch sie von den schweren Zerstörungen des Bauwerks im Zweiten Weltkrieg betroffen. Dennoch: Sie gehören zu den ausgesprochen wenigen originalen Schaffenszeugnissen des berühmten Architekten Gottfried Semper, die auf uns gekommen sind.

Es handelte sich bei Sempers Antikensälen ursprünglich um eine neunteilige Raumfolge, die in den Jahren 1835 bis 1836 neu gestaltet wurde. Der Saal der Satyriskien (Abb. 1), benannt nach den hier ausgestellten gleichnamigen antiken Skulpturen, folgte den Gestaltungsregeln, die für die Räume während der Neuausstattung bezeichnend werden sollten. So wurden die unteren Bereiche, etwa zwei Drittel der Raumhöhe umfassend, in einem kräftigen Rot gehalten, wie es für den Villenbau im antiken Pompeji typisch war. Im oberen Drittel hingegen dominierten die Töne Weiß und Grün: Auf dem hellen Fonds reihen sich Felder mit dunkelgrünem Rahmen, denen abwechselnd zarte Kränze und weibliche Geniefiguren einbeschrieben wurden. Von dieser Wandfassung haben sich bescheidene Reste erhalten – trotz des heftigen Brandes, der im Elbflügel des Japanischen Palais 1945 wütete. Ein ungleich härteres Schicksal war der Deckenmalerei vorbehalten, die vollständig zerstört wurde und uns nur durch Fotografien der Vorkriegszeit bekannt ist. Dabei bildete gerade dieses Gestaltungselement den zentralen Fokus des Raumeindrucks.

Die Decke wurde mittels eines Scheingebälks bestehend aus Palmettenfriesen und Zahnschnitten von den Wandbereichen abgetrennt. Die annähernd quadratische Grundfläche erfuhr eine durchgreifende Gliederung mittels mehrerer

rechteckiger Rahmen, deren Zentrum ein achteiliges Velum bildete. Die Eckpunkte dieser Komposition wurden von Greifen und lockeren, floralen Girlanden geschmückt. Jeweils die Mitten der Raumachsen boten den Raum für figürliche Darstellungen, die in diesem Saal die so genannte Artemis von Ephesos abbilden (Abb. 2). Sie präsentierte sich als unten spitz zulaufende Stele auf einem üppig gestalteten Podest innerhalb einer Pergola, versehen mit den Attributen Mauerkrone, dunkler Hautfarbe, drei Kränzen aus Bullenhoden sowie den Emblemen von Löwen und Hirschen, die sie als Herrin der Tiere auszeichnen.

Semper gelang es, mit dieser Zusammenstellung an Motiven und Gliederungsgrundsätzen, den Eindruck einer antiken, pompejanischen Gestaltung zu evozieren, auch wenn diese natürlich den räumlichen Voraussetzungen und den musealen Erfordernissen angepasst wurde. So hatte er sich im Gegensatz zu den historischen Vorlagen dafür entschieden, die unteren Wandpartien möglichst schlicht zu halten, so dass sich die ausgestellten Skulpturen vor diesen Hintergründen gut abheben und nichts von der Kunstbetrachtung ablenken möge (Werner 1997, S. 185). Daher wurde die Dekoration in den oberen Wand- und den Deckenbereich verlegt.

Diese praktische wie ästhetische Erwägung paarte sich mit einem weiteren Semperschen Charakteristikum, das auch für die anderen Räume des Japanischen Palais zum Tragen kam: die Verschleifung mehrerer historischer Vorlagen zu einem antik anmutenden, aber dennoch zeitgenössischen Kontext. Zwar sind die Rahmenlinien und die Art und Weise der Wandgliederung dem Dritten Pompejanischen Stil entlehnt (Laudel 2003, S. 146, Nr. 10), doch gerade die figürlichen Darstellungen nehmen Anleihe an der römischen Hochrenaissance. Andere Gestaltungselemente lassen sich auf griechische oder gar etruskische Vorlagen zurückführen. Alle Motive wurden al-

lerdings zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen.

Hierin zeigte sich der frühe Semper, den seine ausgiebige Studien- und Forschungsreise 1830-1834 zu den Kulturen des Mittelmeerraums nachhaltig geprägt hatte. Er hatte sowohl die künstlerischen Zeugnisse des antiken Rom, Griechenlands und Etruriens sowie das neuzeitliche Rom der Renaissance ausgiebig studiert. Trotz des tragischen Verlustes seiner auf dem Postwege verschollenen Reiseaufzeichnungen nutzte Semper das frisch angeeignete Wissen für seine Ausstattung des Japanischen Palais, zumal er sich damit prominent in der akademischen Diskussion zur Farbigkeit antiker Bauwerke positionieren konnte (Pisani 1994, S. 110). Aufgrund der etablierten Winckelmannschen Sehgewohnheiten wurde diese Beobachtung von den Zeitgenossen zunächst trotz anders lautender archäologischer Befunde vehement abgelehnt. Hier konnte Semp-

er nicht nur seine persönlichen Forschungsergebnisse einbringen, sondern zugleich eine ebenso praktische wie ästhetische Lösung für die zeitgenössische Bauaufgabe Museum entwickeln. Damit schuf er gerade nicht „Copien nach dem Tode“ (Semper 1834, S. IV, VII-IX), so wie die Klassizisten Sempers Meinung zufolge sklavenhaft antike Vorbilder nachbildeten (Karge 2014, S. 11).

Auch wenn sich Gottfried Semper später stärker auf Vorlagen der römischen Renaissance konzentrierte, so legte er mit den Antikenräumen im Japanischen Palais den Grundstock für sein eigenes architektonisches Schaffen – und auch für die Genese des musealen Erlebnisraumes, wie es bei Friedrich August Stülers Neuem Museum in Berlin oder dem Aschaffenburg Pompejanum Friedrich von Gärtners auf die Spitze getrieben werden sollte.



Abb. 1: Dresden, Japanisches Palais, ehem. Antikensammlung, Saal der Satyrischen (Saal 5) mit Wand- und Deckenmalerei von 1835 nach Entwurf Gottfried Sempers, Fotografie: Hermann Krone, 1888 © SLUB / Deutsche Fotothek (df_hauptkatalog_0193396)



Abb. 2: Gottfried Semper (Entwurf), Artemisstele, ehem. Deckenmalerei von 1835 im Saal der Satyrissen des Japanischen Palais, Dresden (1945 zerst.), Fotografie: Rolf-Werner Nehrlich, 1944 © SLUB / Deutsche Fotothek (df_wm_0004715)

Literatur:

Henrik Karge: Einleitung, in: Gottfried Semper: Gesammelte Schriften, hrsg. von Henrik Karge, Bd. 1.1, Hildesheim 2014, S. 7-59.

Heidrun Laudel: Antikensäle im Japanischen Palais (Kat.-Nr. 10), in: Nerdinger/Oechslin (Hrsg.): Ausst.-Kat. München 2003, S. 144-148.

Winfried Nerdinger / Werner Oechslin (Hrsg.): Gottfried Semper: 1803 – 1879, Architektur und Wissenschaft, Ausst.-Kat. Architekturmuseum der TU München 2003, München 2003.

Salvatore Pisani: „Die Monumente sind durch die Barbarei monochrom geworden“. Zu den theoretischen Leitmaximen in Sempers „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“, in: Nerdinger/Oechslin (Hrsg.): Ausst.-Kat. München 2003, S. 109-115.

Gottfried Semper: Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten, Altona 1834 [online verfügbar: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1834> (01.08.2018)].

Winfried Werner: Gottfried Sempers Malereien im Japanischen Palais zu Dresden. Die wechselvolle Geschichte einer historischen Raumfassung, in: Denkmalpflege in Sachsen, Bd. 1, Weimar 1997, S. 183-191.

Zur Autorin:

Dr. Kristina Friedrichs, Programmbereichsleiterin Kunst & Kultur an der Volkshochschule Dresden e.V., Doktorandin bei Henrik Karge 2008-2013, zuvor Magistrandin bei demselben 2007; Dissertation: „Episcopus plebi Dei. Zur Repräsentation der frühchristlichen Päpste“ (erschienen Regensburg 2015), 2014-2016 Wissenschaftliche Hilfskraft der Professur Karge im von der Fritz-Thyssen-Stiftung finanzierten Forschungsprojekt „Das Japanische Palais in Dresden. Vom Porzellanschloss Augusts des Starken zum Museumsschloss des frühen Bildungsbürgertums“.

Das erste Dresdener Hoftheater von Gottfried Semper

Die heutige Semperoper ist, betrachtet man es pragmatisch, der aus der Not geborene Nachfolger des nach Plänen von Gottfried Semper (1803-1879) zwischen 1838-1841 errichteten, jedoch im September 1869 bis auf die Umfassungsmauern abgebrannten ersten Hoftheaters. Das Verlangen des Adels und gehobenen Bürgertums nach Vergnügen erforderte rasch einen neuen Bau und nach einstimmigem Beschluss des Parlaments, wonach das neue Theater abermals von Semper konzipiert werden sollte, erfolgte dessen Errichtung von 1871 bis 1878.

Semper, der 1830 die Juli-Revolution in Paris miterlebt hatte und sein Leben lang Anhänger bürgerlicher Ideale gewesen war, kam 1834 nach Dresden, um seine Stelle als Professor für Baukunst an der Kunstakademie anzutreten. Erste Ideen zu einem Hoftheater entwickelte er 1835 im Rahmen der Neuplanung des städtebaulichen Raumes zwischen Zwinger, Schloss, katholischer Hofkirche und den unansehnlichen Resten des Italienischen Dörfchens. Aufgrund fehlender Mittel scheiterte der Plan, errichtet wurden allerdings ein neues Museum und ein Theater.

Der europäische Theaterbau sah Ende des 18. Jahrhunderts laut Francesco Milizia (1725-98), italienischer Architekt und Theoretiker, so aus: „*Man muß sich schämen von den Fassaden unserer Theater zu reden. Wenn nicht darüber geschrieben steht, dies ist ein Theater, wer kann es errathen?*“ (Milizia 1785, S. 309) Im frühen 19. Jahrhundert traf diese Kritik an der Architektur der Theater mit Reformversuchen in der Inszenierung zusammen. Die Kernfrage lautete: Wie kann die theatralische Handlung in größere Nähe zum Publikum verlegt werden?

Im Theaterbau ist der vordere Bereich der Bühne, das Proszenium, die Stelle, an der die beiden Funktionsräume Bühne und Auditorium zusammentreffen; von hier aus werden deren bauliche Formen entwickelt. Im Barock und Klassizismus war das Innere eines Opern-/Theaterhauses in eine tiefe Kulissenbühne und ein hufeisenförmiges Auditorium gegliedert, beides im Prinzip mehr für sich stehende Räume. Nun

sollte ein breit angelegtes Proszenium zum Ort der dramatischen Handlung werden und ein sich von hier aus auffächerndes halbrundes Auditorium die unmittelbare Teilhabe der Zuschauer an der Darstellung gewährleisten. Ursprung dieses Reformgedankens war die Idee von Theater als gemeinschaftliches Erlebnis, so wie es für die Festkultur der Antike angenommen wurde. Semper hatte bereits 1834 erklärt, dass sich die Menge bei Volksaufläufen im Kreis und nicht im Viereck um den Mittelpunkt des gemeinschaftlichen Interesses gruppiert und zielte damit auf das äußere Erscheinungsbild eines Theaters, die Halbrundform mit dem „*imposanten, dem antiken Theater ähnlichen Anblick*“ (zit. nach Hammerschmidt 2007, S. 262).

Im ersten Dresdener Hoftheater durfte Semper diese Reformideen nur im Außenbau realisieren: die repräsentative Fassadenfront war geprägt durch ein sich vorwölbendes Halbrund. Zur anderen Seite hin ging dieses Halbrund in einen rechteckigen Baukörper mit einem kurzen, giebelgeschmückten „Querhaus“ über. Im Gegensatz zur heutigen Semperoper erschien das erste Hoftheater als kompakt-geschlossener Baukörper. Heinrich Magirius schrieb dazu 1985: „Hier ist die akademische Theorie verlassen und zum ersten Male ein Theater geschaffen, das als Baugestalt überzeugte, ja dem Theaterbau in ganz Europa für Jahrzehnte einen Maßstab gesetzt hat.“ (Magirius 1985, S. 42)

Neben der markanten Halbrundform ist es für Semper bezeichnend, dass er sich für die Gestaltung der Oberflächen das Formenrepertoire der italienischen Frührenaissance zunutze gemacht hatte. Inspiriert worden war Semper ohne Zweifel in Frankreich, wo er in den 1820er Jahren gearbeitet hatte und wo bereits früher als in Deutschland nach einer Alternative zu den Formen des Klassizismus gesucht worden war. Die Formen der italienischen Renaissance hielt Semper für eine entwickelbare Sprache, die im Vergleich zum Klassizismus und den in den 1820er Jahren aufgekommenen Stilen Neugotik und Rundbogenstil mehr plastische und funktionale Ausdrucksmöglichkeiten bot. Mit der Vielfalt an Formen und Farben suchte Semper das

Expressive und damit eine völlig neue ästhetische Erfahrung. Er war der Meinung, dass gerade an einem modernen Schauspielhaus formale, nüchterne Strenge im Sinne des (weißen) Klassizismus kaum durchführbar sei. Mit der Verwendung von Renaissanceformen griff Semper zudem noch weiter zurück auf ursprüngliche Motive klassischer und vorklassischer Zeit. In antikischen Giebeln waren Allegorien der „Tragödie“ sowie der „Musik“ dargestellt, im großen Relieffries an der Rückwand die „Komödie“, in welcher der ekstatische Dionysos einen Festzug von Satyrn anführt.

Über seine Funktion als städtischer Erlebnisraum hinaus war das erste Dresdener Hoftheater

Symbol und Initial zugleich. Als Symbol stand es für den politischen Umbruch Sachsens zur konstitutionellen Monarchie und den Aufstieg des Bürgertums. In der deutschen Theaterarchitektur verschaffte es einer neuen Bauform Geltung. Auf stilistischer Ebene stellt es den Beginn der Neorenaissance in Deutschland dar, deren Formensprache zum ästhetischen Leitbild in weiteren Baugattungen avancierte. Vor allem aber war es Initial für Semper selbst: Dieses Theater war sein erstes Hauptwerk, mit ihm wurde er europaweit bekannt. Theater, verstanden als Fest einer Gemeinschaft, war architektonisch sichtbar geworden.



Dresden, Erstes Hoftheater, erbaut 1838-1841 nach Entwurf von Gottfried Semper, Stahlstich von F. E. Schmidt, publiziert bei Ernst Arnold, Dresden (Quelle: Auktionshaus Günther, Dresden, http://www.dresden-kunstauktion.de/?id=3&katalog=000135&katalog_kategorie=11&detail=809-28; letzter Zugriff am 12.08.2018)

Literatur:

Valentin Hammerschmidt: Gottfried Semper und die Architektur der Theaterreform, in: Henrik Karge (Hrsg.): Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste, München / Berlin 2007, S. 261-276.

Heinrich Magirius: Gottfried Sempers zweites Hoftheater. Entstehung, künstlerische Ausstattung, Ikonographie, Leipzig 1985.

Francesco Milizia: Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, Bd. II, Leipzig 1785 [ital. Erstausgabe: Principi di Architettura civile, Bassano 1781].

Gottfried Semper: Das königliche Hoftheater zu Dresden, Braunschweig 1849.

Zur Autorin:

Julia Walter MA, Technische Universität Dresden, seit 2014 Wiss. Mitarbeiterin und Doktorandin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft/Professur Karge, Masterarbeit: Das Festspielhaus Hellerau von Heinrich Tessenow, TU Dresden 2013, Dissertationsvorhaben: Der Rundbogenstil – Konzepte zeitgenössischen Bauens im 19. Jahrhundert.

**Semper meets Pöppelmann,
oder: Herrschaftsinszenierung unter dem Deckmantel der Kunstpatronage.
Der Mittelrisalit der Dresdner Gemäldegalerie am Zwinger**



Abb. 1: Dresden, Zwinger, Kronentor (in der Tordurchfahrt der Mittelrisalit der Gemäldegalerie erkennbar), erbaut um 1715, Aufnahme: Hermann Krone (2. Hälfte 19. Jh.) © SLUB / Deutsche Fotothek (df_pos-2012-c_0000024)

Seit dem 18. Jahrhundert war die Nordseite des Dresdner Zwingers lediglich durch Provisorien in Form von mehr oder weniger schlichten Gartenmauern geschlossen gewesen – dem prächtigen Kronentor auf der Südseite (Abb. 1) fehlte also ein adäquates Gegenüber. Bekanntlich hatte jenen pompösen, zu den Spitzenleistungen des europäischen Barock zählenden Schmuckhof einst der Barockbaumeister Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736) für die Orangerie Augusts des Starken entworfen, doch blieb der Bau, der auch den heutigen Theaterplatz ausfüllen sollte, aus vielerlei Gründen ein Fragment (vgl. Welich 2002). Ab dem Jahr 1847

wurde der Missstand der fehlenden Nordseite behoben, und zwar durch den Bau der von Gottfried Semper (1803-1879) entworfenen Gemäldegalerie, einem monumentalen, im Stil der italienischen Renaissance gehaltenen zweigeschossigen Gebäuderiegel (vgl. Mallgrave 2001, S. 121-128). Das beidseitig von Rundbögen dominierte und sich dadurch an die Bogenarchitektur des barocken Zwingerhofes anpassende Bauwerk wird in der Mitte durch einen mächtigen blockhaften Risalit akzentuiert, dem beidseitig Würdemotive der klassischen Architektur eingeschrieben respektive appliziert sind. Diesen soll im Folgenden nähere Betrachtung geschenkt werden:



Abb. 2: Dresden, Gemäldegalerie, erbaut 1847-1855, Mittelrisalit im Zwingerhof, Aufnahme: Regine Richter (1979) © SLUB / Deutsche Fotothek (df_hauptkatalog_0192820)

Beginnen wir mit der zum Zwingerhof weisenden Seite des Mittelrisalits: Das Erdgeschoss dient als Durchgang zwischen Theaterplatz und Zwinger-

hof und zugleich als offene Eingangshalle der Gemäldegalerie. Inszeniert ist dieser Durch- und Zugang durch einen rhythmisiert dreitorigen römisch-antiken Triumphbogen mit vier Prostasensäulen, der sich den Relieftondi der Schmaltravéen zufolge als ostentative Paraphrase des Konstantinsbogens zu Rom erweist (vgl. Moeller 2007, S. 169-171). Diesem ist, entgegen aller antiken Gepflogenheit, ein zweites Geschoss mit weiteren vier Prostasensäulen aufgesetzt. Die Schmaltravéen sind nun geschlossen und mit Statuennischen versehen, letztere als verhaltenes Echo auf die unteren Durchgänge. Demgegenüber erscheint die breitere Mittelachse wegen eines großen Rundbogenfensters geöffnet, welches durch das Würdemotiv einer Laibung und Bogen bildenden Säulenarkade eine besondere Auszeichnung erfährt. Über diesem zweiten Geschoss erst erhebt sich die für antike Triumphbögen kanonische Attika, mit den wiederum auf den Konstantinsbogen verweisenden Statuen, welche die Prostasensäulen bekrönen. Ikonografisch handelt die Relief- und Statuenzier vom vornehmlich christlich-religiös motivierten menschlichen Kunstschaffen (erläutert bei Mallgrave 2001, S. 125-127), während die 1855 datierte Inschrift am Mittelfeld der Attika die Kunstpatronage des wettinischen Königshauses preist.



Abb. 3: Dresden, Gemäldegalerie, erbaut 1847-1855, Mittelrisalit am Theaterplatz, Aufnahme: Walter Möbius (1956) © SLUB / Deutsche Fotothek (df_hauptkatalog_0132921)

Die zum Theaterplatz weisende Fassade des Mittelrisalits (Abb. 3) ist ebenfalls zweigeschossig konzipiert, auch wird am Erdgeschoss der Triumphbogen nahezu motivgleich wiederholt, allerdings mit einer kleinen, aber keinesfalls unbedeutenden Abweichung: Über der Mittelachse ist das Gebälk zwischen den Prostasensäulen nicht zurückgekröpft, wie es sich für diese rein schmückende Art von Säulenstellung eigentlich gehört, sondern durchgezogen, so dass sich das Motiv einer einzelnen, den mittleren Durchgang rahmenden Kolonnadentravée ergibt. Zugleich bildet diese Kolonnadentravée sinnfällig die Stützvorrichtung für ein Würdemotiv, das dem oberen Geschoss appliziert ist, nämlich eine Säulenädikula mit klassischem Dreiecksgiebel. Diese rahmt das mittlere der drei nahezu gleich hohen Rundbogenfenster des Obergeschosses, womit auch eine prinzipielle Abweichung zur Gartenseite angesprochen ist, nämlich die Öffnung aller drei Travéen des Obergeschosses beziehungsweise die Gestaltung desselben als verhalten rhythmisierte und stark mittenbetonte dreiteilige Fenstergruppe. Zwischen die Säulensockel der mittigen Ädikula ist eine Balustrade eingezogen, welche die Kolonnadentravée zusammen mit dem Rundbogenfenster und der Rahmung durch die Ädikula zu einem würdevoll inszenierten Balkon werden lässt. Auf die hohe Triumphbogenattika verzichtete Semper auf dieser Seite, so dass die wiederum in Verlängerung der Prostasensäulen aufgestellten vier Statuen nun vor der Folie des geglätteten Quaderwerks aufragen. Die Ikonografie der Relief- und Statuenzier thematisiert auf dieser Seite die griechisch-antike Kunst als Gipfelpunkt menschlichen Kulturschaffens im Altertum (vgl. Mallgrave 2001, S. 125-127).

Triumphbogenarchitekturen mit zwei Geschossen sind eine Erfindung der Frühen Neuzeit und hatten als Glorifizierungsapparaturen der Herrschaftsinszenierung zu dienen. Unzählige Kupferstiche, von denen auch Gottfried Semper einige gekannt haben dürfte, legen von der ausgiebigen Verwendung dieses Typus Zeugnis ab (vgl. Erffa 1958, Sp. 1467 ff., insbes. Sp. 1491-1495). Ein bedeutender Vertreter dieser Gattung jedoch befindet sich direkt gegenüber seiner Gemäldegalerie: das Kronentor des Dresdner Zwingers (Abb. 1). Ikonografisch alludiert es auf die in den Lauf der Jahreszeiten eingebundene gute Regie-

rung Augusts des Starken als König von Polen (reg. ab 1697) und stillschweigend auch als Kurfürst von Sachsen (reg. ab 1694). Durch den Bau der monumentalen Gemäldegalerie wurde der Zwingerhof quasi zu deren Vorhof und das Kronentor als historisch verweiskräftiges Relikt barocker Königswürde somit zum Auftakt von deren Triumphbogen-Risalit. Dieser feiert nun das nachnapoleonische Königtum des 19. Jahrhunderts, allerdings nicht mehr allegorisch-emblematisch verallgemeinernd, sondern durch eine konkrete Tat, nämlich durch Förderung des Gemeinwohls mittels Kunstpatronage und Kulturarbeit in Gestalt eines Kunstmuseums (insbesondere für Gemälde, die bekanntlich der in der zwingerseitigen Bauinschrift lobend erwähnte Sohn Augusts des Starken angekauft hatte). Beide Torarchitekturen stehen in einer Achse und nehmen perspektivisch aufeinander Bezug (vgl. Abb. 1) – Semper sah sich also mit den Bauten seines barockzeitlichen Vorgängers Pöppelmann konfrontiert und ist mit diesen in einen sowohl formalästhetischen als auch sinnfälligen Dialog getreten.

Der Mittelrisalit der Gemäldegalerie darf somit zweifelsohne als eine mit den gestalterischen Mitteln und den architekturhistorischen Kenntnissen des 19. Jahrhunderts generierte Neuformulierung barocker Herrschaftsinszenierung aufgefasst werden. Diese kann über die Allgemeinbedeutung der aufgerufenen antiken Würdemotive – Triumphbogen, Säulenarkade und Ädikula – zusammen mit der konkreten Ikonografie des skulpturalen Schmucks zeichnerisch und damit überzeitlich verweiskräftig im Sinne der Herrschaftsrepräsentation wirken. Die Frage wäre nun aber, ob es auch im Sinne streng wörtlich genommener Herrschaftsinszenierung eine funktionale und letztlich performative Komponente gibt, also die Möglichkeit einer realen Benutzbarkeit des Mittelrisalits im Sinne von Inszenierung einer Realpräsenz des Königshauses im öffentlichen Stadtraum? Die feinen motivischen Unterschiede der beiden Fassaden vermögen Hinweise zur Beantwortung zu geben: Zur Zwingerseite (Abb. 2) hin gestaltete Semper ein von einem Triumphbogen emporgehobenes, und durch eine Säulenarkade nobilitiertes Logenfenster, das Personen inszeniert, die von dort auf den seinerzeit als städtischen Park angelegten Zwingergarten und

insbesondere auf das Kronentor als Verweis auf die geschichtliche Tradition des sächsischen Königtums blicken, sowie, das darf nicht übersehen werden, auf das von Semper schon zuvor im Zwingerhof aufgestellte Denkmal Friedrich Augusts des Gerechten als Begründer des seinerzeit aktuellen sächsischen Königtums (dieses zwar ein wenig abgerückt von der aufs Kronentor zuführenden Querachse, dafür in Achse des Wallpavillons, mit jenem als bedeutungsgeladene, wiederum historisch verweiskräftige Hintergrundkulisse). Zum Theaterplatz hin (Abb. 3) gestaltete Semper jedoch kein bloßes Logenfenster, sondern, wie das Balustradenmotiv über der Stützkolonnade erweist, einen regelrechten Zeremonialbalkon, also ein traditionelles Element der frühneuzeitlichen Schloss- und Palastbaukunst. Zudem hebt der Triumphbogen nun eben kein einzelnes Logenfenster empor, sondern eine Dreiergruppe von Rundbogenöffnungen, von denen lediglich die beiden äußeren ordinäre Rundbogenfenster sind. Die mittlere Öffnung ist zwar realiter auch bloß ein Fenster, jedoch in Anmutung einer Balkontür gestaltet und damit Verweis auf einen potentiellen Austritt, den zwei Fenster als nachrangige Logenmotive flankieren. Dass der Zeremonialbalkon aufgrund der Nobilitierung durch eine Ädikula nur dem Königshaus vorbehalten sein konnte, um sich anlassbedingt der Bevölkerung zu zeigen, versteht sich von selbst. Der Theaterplatz, auf dem sich zur Bauzeit das ebenfalls von Semper entworfene und 1869 abgebrannte Hoftheater erhob (siehe den vorhergehenden Beitrag von Julia Walter) und dessen Ostseite das leidlich barock renovierte, im Kern aber noch renaissancezeitliche Residenzschloss bildete, wird durch den Mittelrisalit der Gemäldegalerie zum potentiellen Erscheinungsort des wettinischen Königshauses im öffentlichen Stadtraum. Blickt man sich in der damaligen Umgebung des Residenzschlosses um, dann war genau das Fehlen einer repräsentativen Erscheinung desselben zum öffentlichen Stadtraum hin – die heutige repräsentative Neurenaissance-Verkleidung gab es zu Sempers Zeiten ja noch nicht! – der herrschaftsinszenatorische Mangel. Das Hoftheater hatte zwar potentielle repräsentative Auftrittsorte, eine dreijochige Loggia am Scheitel der Vorbauchung des Zuschauerraums und zwei den

Seitenrisaliten vorgelagerte, die Kutschauffahrten überdachende Altanen, doch mangelte es ersterer einer konkreten motivischen Nobilitierung und letzteren an einer stadträumlichen Wirkung, waren sie doch zu den Platzrändern hin orientiert. Diese Mängel sind konzeptionell begründet, denn mit der Planung des Hoftheaters ging von Anbeginn an die Idee eines königlichen, einer modernen europäischen Hauptstadt gerecht werdenden Forums einher, und stets sollte die Gemäldegalerie und nicht das Theater den mehr oder weniger monumental inszenierten Auftrittsort des Königshauses beinhalten (vgl. Mallgrave 2001, S. 117-121). Der wiederum von Semper verantwortete Neubau des Hoftheaters, die heutzutage so genannte Semperoper, ließ den Mittelrisalit der Gemäldegalerie ins Abseits geraten, denn nun ragt inmitten der Vorbauchung des Zuschauerraums und mit Ausrichtung auf das Schloss ein Risalit auf, der einen neuen Auftrittsort des Königshauses beinhaltet: eine monumentale emporgehobene Konche, durch Prostasensäulen mit Statuenbesatz gerahmt und bekrönt von dem Triumphalmotiv einer Quadriga. Die inzwischen in Schwung gekommene Neubarockströmung verlangte eben auch nach gesteigerter inszenatorischer Wirkung!

Exkurs: Traf Semper also bei der Planung des Dresdner Königsforums und letztlich der Gemäldegalerie unweigerlich auf Pöppelmann, seinem barocken Vorgänger in Sachen Dresdner Staatsbaukunst, so wurde er ungeachtet dieser kreativen Konnexion in einem Fall zeitgenössischer Würdigung seiner Leistungen mit einem anderen prominenten Vertreter barocker Staatsbaukunst kombiniert: nämlich mit dem preußischen Hofarchitekten Andreas Schlüter (1659-1714) an der in den 1860er Jahren errichteten Hamburger Kunsthalle (Abb. 4) (zum Gebäude siehe Wegner 2012, S. 119-123 [Nr. 85]). In Nischen stehen sich dort, den der Architektur gewidmeten Fassadenpfeiler bekrönend, Schlüter und Semper als prominente Vertreter ihrer Zunft und ihres Zeitalters in Form von Statuen übereck. Historisch mag das nichts

miteinander zu tun haben, dennoch haben beide Architekten monumental Herrschaft durch Übereinanderstapeln von triumphal anmutenden Architekturmotiven inszeniert, Semper eben am Mittelrisalit der Dresdner Gemäldegalerie und Schlüter in dem nach ihm benannten Hof des Berliner Schlosses (Abb. 5) (zu letzterem vgl. Hinterkeuser 2003, S. 182-206). Beispielsweise kommt das durch eingestellte Säulenarkaden nobilitierte Logenfenster auch dort vor. Semper wiederum kannte sicherlich auch das Berliner Schloss und war anscheinend von dessen herrschaftsinszenatorischer Wirkmacht beeindruckt – auch von dieser weniger offensichtlichen kreativen Auseinandersetzung Sempers mit Barockarchitektur mag der Mittelrisalit der Dresdner Gemäldegalerie künden.

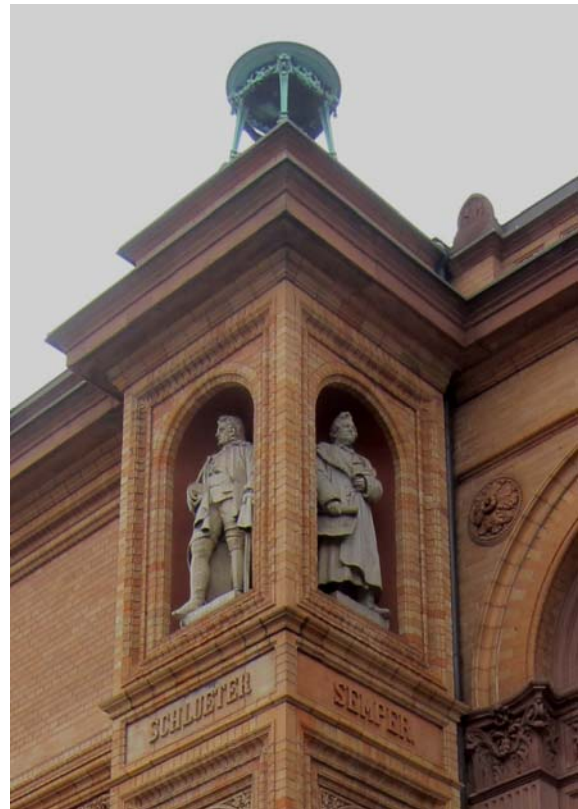


Abb. 4: Hamburg, Kunsthalle, erbaut 1863-1868, „Architektenpfeiler“ mit Statuen Andreas Schlüters und Gottfried Sempers, ©/Foto: P. H. Jahn

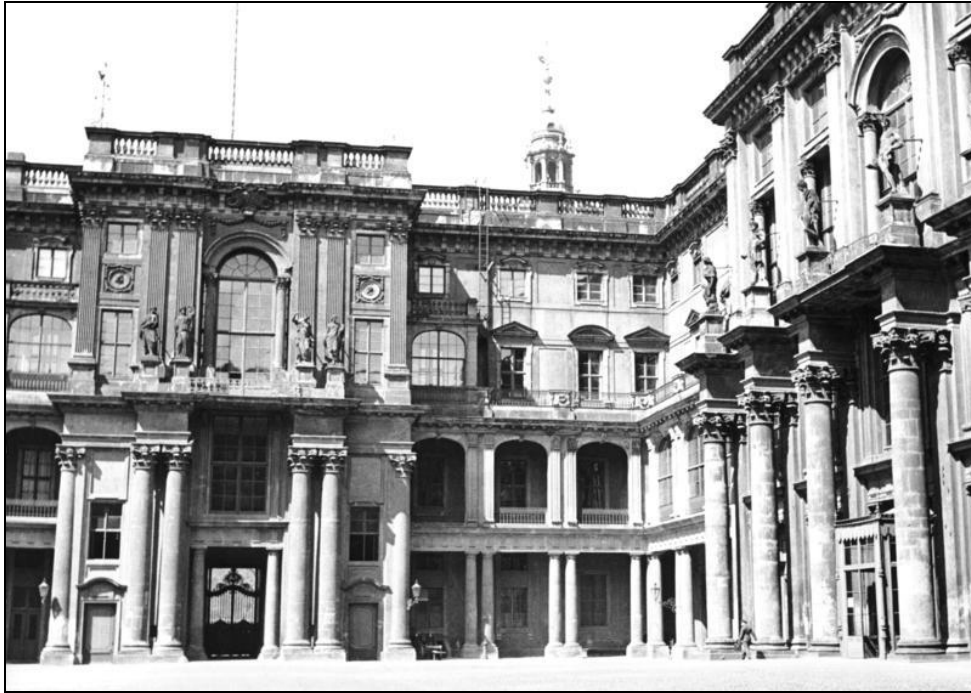


Abb. 5: Berlin, Stadtschloss, sog. Schlüterhof, erbaut um 1700, historisches Foto des Originalgebäudes vor dem Zweiten Weltkrieg, Aufnahme: A. Frankl, © Bundesarchiv Koblenz (B_145_Bild-P014762) / CC-BY-SA 3.0 (Freigabe via Wikimedia Commons)

Literatur:

Hans Martin von Erffa: Ehrenpforte, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte (RDK) IV (1958), Sp. 1143-1504.

Guido Hinterkeuser: Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter, Berlin 2003.

Harry Francis Mallgrave: Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts, aus dem Englischen übersetzt von Michael Gnehm und Joseph Imorde, Zürich 2001, S. 121-128.

Gisela Moeller: „Solange Steine reden können.“ Zur Formsynthese von Antike und Renaissance bei Gottfried Sempers Bauten der Dresdner Jahre, in: Henrik Karge (Hrsg.): Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste. Akten des Internationalen Kolloquiums der Technischen Universität Dresden aus Anlass des 200. Geburtstags von Gottfried Semper, München / Berlin 2007, S. 161-174.

Ralf Wegner: Zwischen Hauptbahnhof und Rathaus – Hamburgs politisches und wirtschaftliches Zentrum. Ein Hamburger Innenstadtführer, Band 2, Hamburg 2012.

Dirk Welich: Der Zwinger. Dresdens berühmter Festbau, Leipzig 2002.

Zum Autor:

Dr. Peter Heinrich Jahn, 2016-2018 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Professur Karge am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden im von der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung finanzierten Forschungsprojekt „Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736) – die Schloss- und Zwingerplanungen für Dresden. Planen und Bauen im ‚modus Romanus‘“.

Die Casa Calise in Buenos Aires

Bis heute prägen die Werke des mailändischen Architekten Virginio Colombo (1884-1927) das Stadtbild der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires. So war er von 1906 bis 1927 für den Bau und Umbau von rund 50 Gebäuden verantwortlich. Eines davon ist die Casa Calise (Abb. 1), die von 1911 bis 1915 errichtet wurde (AySA, Solitud 13083, Victoria 2560-2578). Das Mietshaus befindet sich auf einem rechteckigen Grundstück (24 x 74m) und ist in etwa drei gleichgroße Baukörper gegliedert (Abb. 2). Bekannt war das Gebäude bereits kurz nach der Entstehung durch den Sitz der namhaften Lebensmittelfirma La Campagnola. Im Zuge aktueller Denkmalschutzdebatten ernannte die Bürgerbewegung Asociación Art Nouveau de Buenos Aires (AANBA) die Casa Calise 2015 aufgrund der außergewöhnlichen Außen- und Innenarchitektur zum Emblem des Jahres, wodurch die Finanzierung einer Instandsetzung vorangetrieben werden konnte. Trotz der steigenden Bedeutung von Virginio Colombos Architektur als kulturelles Erbe, steht die kunsthistorische Forschung erst am Anfang.

Eine Zusammenfassung des bisherigen Forschungsstandes zu Virginio Colombo und zur Casa Calise wurde 2015 publiziert (Schäfer 2015, S. 103, insbes. Fußnote 57). Werk und Wirkung des mailändischen Architekten in Argentinien werden derzeit von der Autorin in einer Dissertation mit dem Arbeitstitel *Modernität zwischen Europa und Lateinamerika. Die Architektur von Virginio Colombo (1884-1927) in Buenos Aires* untersucht. Teil der Arbeit ist es, erstmalig Funktion und Nutzung der Gebäude zu analysieren, um in einem weiteren Schritt Rückschlüsse auf das Gesellschaftsleben in Buenos Aires im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts ziehen zu können. Hierfür wurden u. a. Originalpläne des Wasserwerkes Aguas y Saneamientos Argentinos S.A. (AySA) und einige Familienarchive konsultiert. Einen Einblick soll im Folgenden das Beispiel der Casa Calise geben:

Das Gebäude wurde für den italienischen Weinhändler Francesco Calise errichtet, der ab

1886 Wein von Ischia nach Buenos Aires exportierte. Sieben Jahre später begann er in Argentinien Reben zu kultivieren und eröffnete in der Hauptstadt einen Laden (Lacoste 2003, S. 233). Mit dem erwirtschafteten Kapital beauftragte er schließlich Colombo, zwei Mietshäuser zu errichten: die hier untersuchte Casa Calise (1911-1915) und direkt gegenüber ein Pendant (Casa Calise 2, 1923-1926).

Die Casa Calise war der erste Großauftrag für Virginio Colombo, den er zusammen mit dem Konstrukteur Pedro Ferloni und dem Bildhauer Ercole Pasina ausführte. Über Ferloni liegen bisher keine Informationen vor. Ein kurzer Eintrag zu Hércules [sic] Pasina (1883-1964) findet sich in dem Überblickswerk *Los italianos en la arquitectura argentina* (Gutiérrez 2004, S. 218 f.). Nach seiner Ausbildung in Mailand arbeitete er in Buenos Aires zunächst als Bildhauer und machte sich dort ab 1920 als Bauleiter selbständig. Neben dem Konstrukteur und dem Bildhauer ist im Fall der Casa Calise noch eine Firma bekannt, mit der Colombo vielfach zusammenarbeitete: die Casa Soler. Die katalanische Familie Soler ließ sich um 1900 in Buenos Aires nieder, um fortan von Hand bemalte und mit Blei verglaste Fenster im Art Nouveau Stil herzustellen (Abb. 3). Trotz eines Brandes bewahrt die heutige Antigua Casa Soler unzählige Vorlagen für Glasfenster von inzwischen denkmalgeschützten Bauwerken auf, darunter die Skizzen für die Casa Calise.

Besagtes Mietshaus wird in der Literatur pauschal Colombo zugeschrieben. Jedoch lässt sich anhand der Mitarbeiter aufzeigen, dass er stets in einem Team aus Künstlern mit italienischem Migrationshintergrund oder lokalen Spezialisten agierte. Daher ist es schwierig, Aussagen über Colombos Stil geben zu können, zumal die Forschung bisher nur die Fassaden für eine stilistische Unterscheidung berücksichtigt hat. Eine Kontinuität lässt sich vielmehr in den Grundrissen feststellen.

In den 1890er Jahren war die Baufläche der Casa Calise zweigeteilt: Auf einem Großteil stan-

den Lagerhallen der Familien Calise und Bidone (AySA, Solicitud 13083, Victoria 2568); den kleineren Teil der Fläche ließ Antonio Aldanondo mit zwei ebenerdigen Wohnungen bebauen (AySA, Solicitud 12349, Victoria 2576). Ein Plan von 1911 zeigt die ersten Entwürfe des Mietshauses, das aus drei Baukörpern besteht (AySA, Solicitud 13083, Victoria 2560-2578). Im Erdgeschoss erstrecken sich zwei Läden über die Fläche der ersten beiden Baukörper, und im hinteren Teil des Grundstücks sind sechs Wohnungen untergebracht. Im ersten und zweiten Geschoss (Abb. 2) befinden sich im ersten Baukörper zwei, im zweiten bereits vier und im letzten sogar acht Wohnungen auf etwa gleicher Grundfläche. Im dritten und vierten Obergeschoss korrespondiert die Anzahl der Wohnungen mit denen des ersten und zweiten Baukörpers der unteren Stockwerke, der hintere Wohnblock im dritten Geschoss wird durch eine Dachterrasse abgeschlossen. Das fünfte Obergeschoss besteht im ersten Block aus dem Dach und im zweiten aus vier kleinen Wohnungen. Zudem haben alle herrschaftlichen Wohnungen im ersten Baukörper zusätzliche Räume wie das Vestibül, ein großes Esszimmer oder einen so

genannten *altillo* (Halbgeschoss), der sich in der Nähe der Küche befindet und ehemals als Zimmer mit Bad für die Bediensteten fungierte. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal der vertikal gestaffelten Rangordnung lässt sich anhand der Pläne ablesen: Separate Eingänge führen zu den jeweiligen Baukörpern und ihren Treppenhäusern. Nicht nur der Zugang und die Aufteilung der jeweiligen Wohnflächen zeugen von einer vertikal gestaffelten Hierarchie, sondern auch die Anordnung der Freiflächen für Licht- und Luftzufuhr, die so genannten *pozos de aire y luz* (Luft- und Lichtschächte). Je weiter hinten im Grundstück die Wohnungen lagen, umso kleiner waren die Wohnflächen sowie die Freiflächen für Licht und Luft. Im hintersten Wohnblock befand sich zudem kein Fahrstuhl im Treppenhaus.

Die Disposition des Grundstücks griff Colombo wiederholt auf, unter anderem beim Bau der Casa Grimoldi (1915-1918) oder beim Umbau des italienischen Vereinsgebäudes der Società Unione Operai Italiani (1911-1913). Diese und weitere neue Erkenntnisse werden derzeit in der oben genannten Dissertation detaillierter untersucht.



Abb. 1: Buenos Aires, Avenida Hipólito Yrigoyen 2560-2578 (ehemals Victoria 2560-2578): Casa Calise, Fassade, 1911-1915, ©/Fotos: Alejandro Machado (2018)

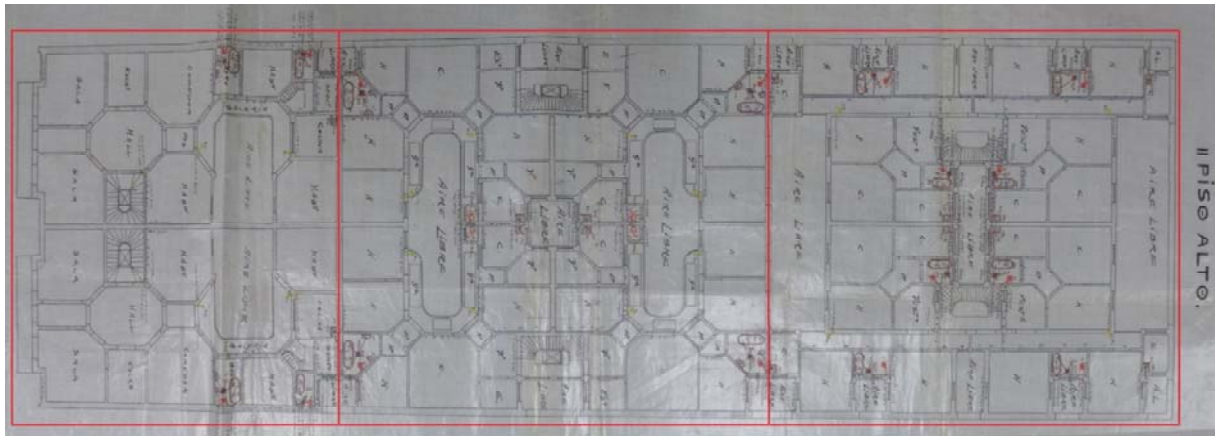


Abb. 2: Virginio Colombo, Grundriss der Casa Calise, 2. OG (das Vorderhaus links), 1915, AySA, Solicitud 13083, Foto: Bianca Hambusch (2016), © Agua y Saneamientos Argentinos S.A.



Abb. 3: Buenos Aires, Avenida Hipólito Yrigoyen 2560-2578 (ehemals Victoria 2560-2578): Casa Calise, mittlerer Eingang mit Glasfenstern der Casa Soler, 1911-1915, ©/Foto: Bianca Hambusch (2016)

Quellen und Literatur:

Agua y Saneamientos Argentinos S.A. (AySA), Archivo de Planos Domiciliarios, Buenos Aires, Solicitud 13083, außerdem Solicitud 12349.

Pablo Lacoste: El vino del inmigrante. Los inmigrantes europeos y la industria vitivinícola argentina: Su incidencia en la incorporación, difusión y estandarización del uso de topónimos europeos (18152-1980), Mendoza 2003.

Ramón Gutiérrez: Los italianos en la arquitectura argentina. Aproximaciones históricas, in: Ramón Gutiérrez et al. (Hrsg.): Los italianos en la arquitectura argentina, Buenos Aires 2004, S. 13-64.

Bianca Schäfer: Vida y obra del arquitecto milanés Virginio Colombo. Nuevas investigaciones, in: Eadem Utraque Europa 16, 2015, S. 83-118.

Zur Autorin:

Bianca Hambusch, Volontärin bei den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg (2016-2018), seit 2013 Doktorandin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der technischen Universität Dresden bei Prof. Karge, Arbeitstitel der Dissertation: „Modernität zwischen Europa und Lateinamerika. Die Architektur von Virginio Colombo (1884-1927) in Buenos Aires“.

Turmbilder – Architektur-Hoch-Druck

Mit dem Mappenwerk „Turmbilder“ (Abb. 1) widmete sich der 1954 in Oberammergau geborene Künstler Johannes Bierling einem der im doppelten Sinne herausragenden Bauten der Gotik. In seiner 1996 geschaffenen, aus 21 Linolschnitten bestehenden druckgrafischen Serie beschäftigte er sich explizit mit dem Westturm des Freiburger Münsters „Unserer Lieben Frau“ (siehe Dagmar Zimdars/Wölbert 2014; zum Kirchenbau insgesamt auch Freiburger Münsterbauverein 2011). Um 1270 begonnen, war dieser als einer der wenigen großen gotischen Kirchtürme bereits im Mittelalter (um 1340) vollendet worden und verfügt über den frühesten in Maßwerk aufgebrochenen Turmhelm (Dehio/Zimdars 1997, S. 197). Seine Höhe beträgt im Ganzen circa 115 Meter, wovon über ein Drittel auf den Turmhelm entfällt.

Johannes Bierling stellte bereits mit der Wahl des Blattformats einen gezielten Bezug zur Architektur des Mittelalters her. Das auffallend schmale Hochformat des Büttenpapiers ist dabei nicht, wie vielleicht zu vermuten, dem Motiv des hohen Kirchturmes geschuldet, vielmehr wurde es gezielt aus den am Freiburger Münster verwendeten Baumaßen „Pied de Roy“ (Pariser Königsfuß) mit 32,5 cm und Elle mit 54,0 cm abgeleitet. Beide Maße waren trotz zeitlicher und territorialer Divergenzen über Jahrhunderte hinweg Grundlage ungezählter Bauwerke in ganz Europa.

Die Umsetzung der beeindruckenden spätmittelalterlichen Architektur in die Druckgrafik reicht bei den „Turmbildern“ vom klassischen Grundriss bis hin zu abstrahierten oder perspektivisch verzerrten Detailansichten. Bierling erschloss sich seine Motive während vieler Besuche im und auf dem Turm. Um die Kontraste zwischen dem dunklen Stein und dem sonnen durchfluteten Umfeld zu steigern, trug er nach eigener Aussage eine dunkle Brille. Diese Sichtweise ermöglichte es ihm, nebensächliche Details in den Hintergrund zu drängen und die Großformen klarer herauszustellen.

Blatt eins der Mappe (Abb. 2) ist für den Architekturhistoriker recht schnell zu dechiffrieren. Der Linoldruck zeigt den Grundriss der unter dem Turm befindlichen Vorhalle des Münsters mit den typischen Formen von Mauerzügen, Strebpfeilern und Stufenportalen. Ein Vergleich mit einer maßstäblichen Grundrisszeichnung zeigt jedoch, dass Bierling sich bei der Umsetzung in seinen Hochdruck gewisse Freiheiten nahm. Die Mauern wirken massiver und somit Vorhalle und Portale schmaler als sie es tatsächlich sind. Erscheint dies bei der Wahl des ersten Motivs noch bemerkenswert, so wird mit den folgenden Blättern der Mappe unmissverständlich deutlich, dass der Künstler den Münsterturm sehr wohl als Bezugspunkt für sein Werk verstand, jedoch kein Abbildungswerk zu diesem schaffen wollte, sondern eine freie künstlerische Interpretation.

Als zweites Beispiel der Serie sei hier Blatt 12 angeführt (Abb. 3) Dieser Hochdruck ist dem visuell spektakulärsten Teil des Turms, dem oktogonalen Maßwerkhelm, gewidmet. Die Komposition konzentriert sich dabei ganz auf die konisch nach oben zulaufenden Stege. Der Blick aus dem Inneren des Turmes in die Höhe des Maßwerkhelms gehört sicher zu den beeindruckendsten Erfahrungen, die man als Besucher des Freiburger Münsters machen kann. Für den Betrachter des Linolschnittes wird die Vertikalität des Raums durch die dynamische Linienführung nachvollziehbar geschildert. Im unteren Bildteil sind angeschnitten drei Spitzbögen erkennbar. Mit ihren weiten Öffnungen stellen sie einerseits die Basis dar, andererseits bilden sie einen starken formalen Gegenpart zur Kleinteiligkeit des Maßwerks im Helm. Wie Speerspitzen treiben sie den Blick in das verwirrende Netzwerk des Turmhelmes hinein. Das fragile architektonische System wird in dem Linoldruck noch durch den partiell schwachen oder nahezu fehlenden Farbauftrag in den eigentlich schwarzen Flächen verstärkt. Zwar beruht die Wirkung auf den individuellen Eigenschaften des Linoleums und war von Bierling nicht intendiert, jedoch

durchaus willkommen. Hervorgerufen wird der Effekt dadurch, dass die Druckfarbe unterschiedlich stark von der Oberfläche der Druckplatte angenommen wurde. Neben dem Eindruck des lichtdurchfluteten Raums sieht der Künstler in den Helligkeitsnuancen und der dadurch entstandenen samtigen Struktur des Druckes auch eine Verwandtschaft mit der feinkörnigen Oberfläche des für den Bau des Turmhelms verwendeten Sandsteins.

Während sich bei dieser Grafik das Motiv, trotz der abstrahierenden bildnerischen Umsetzung, dem Betrachter deutlich zu erkennen gibt, sind mehrere Grafiken der Serie nicht eindeutig zu erschließen. Als Beispiel dafür soll hier Blatt 19 angeführt werden (Abb. 4). Obwohl sich die Komposition aus geraden Linien und

Balken zusammensetzt und klar gestaltet ist, bleibt das Vorbild in der Architektur zunächst unbestimmt. Selbst für einen mit dem Bau vertrauten Architekten ist es kaum möglich, sicher zu bestimmen, worum es sich dabei handelt. Denkbare Assoziationen sind sowohl eine möglicherweise nächtliche Gesamtansicht des Turmes als auch ein Ausschnitt aus dem Sparrenwerk eines hölzernen Dachstuhls. Die räumliche Dimension der Architektur ist hier vollkommen aufgehoben, eine Tiefenstaffelung nicht erkennbar. Kirchenbau und dreidimensionaler Raum werden in einfache Linien und geometrischen Flächen umgesetzt. Die Grafik wird damit zur Abkürzung eines komplexen, feingliedrigen Bauwerks von allgemeiner Gültigkeit.

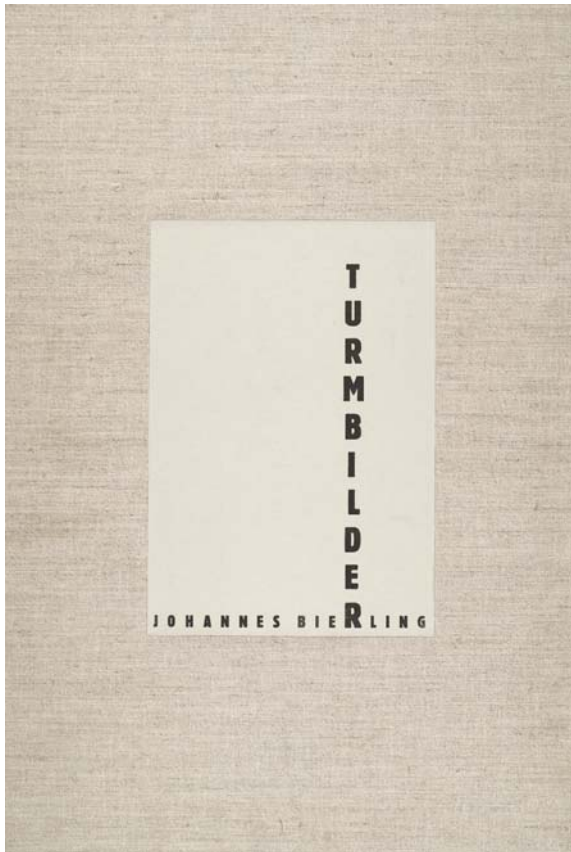


Abb. 1: Johannes Bierling: Turmbilder, 1996, Mappe mit 21 Linol-/Farblinolschnitten auf Büttenpapier, Blatt: je 54 x 32,5 cm; Motiv: je 27 x 16,0 cm, Kunstmuseum Reutlingen, Inv. Nr.: 9152/1-21, Mappe nummeriert, signiert und datiert: 4/7 Johannes Bierling, 1996, © Johannes Bierling, Freiburg im Breisgau

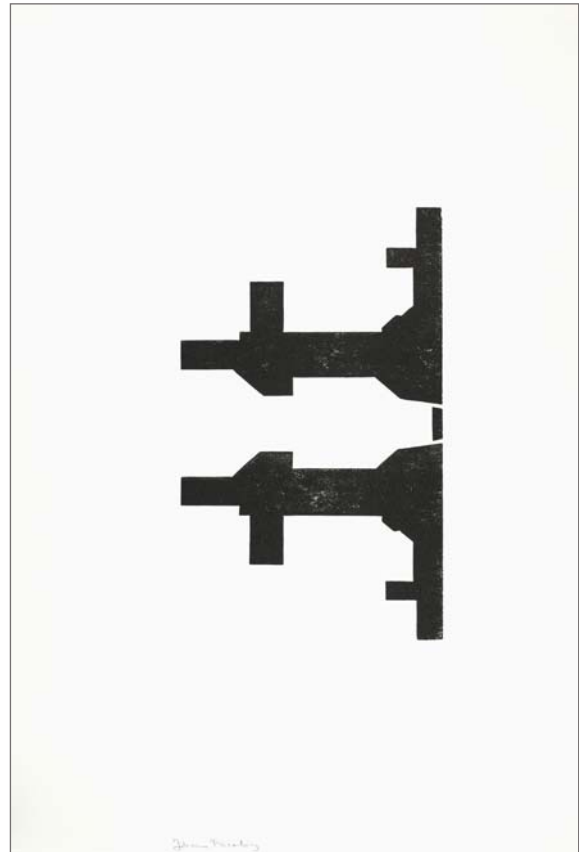


Abb. 2: Johannes Bierling: Turmbilder – Blatt 1, unten mittig signiert: „Johannes Bierling“

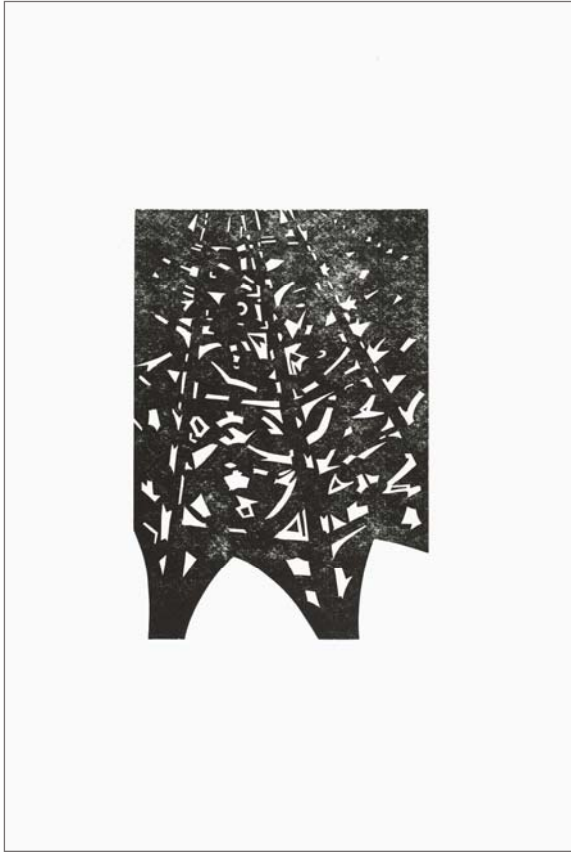


Abb. 3: Johannes Bierling: Turmbilder – Blatt 12

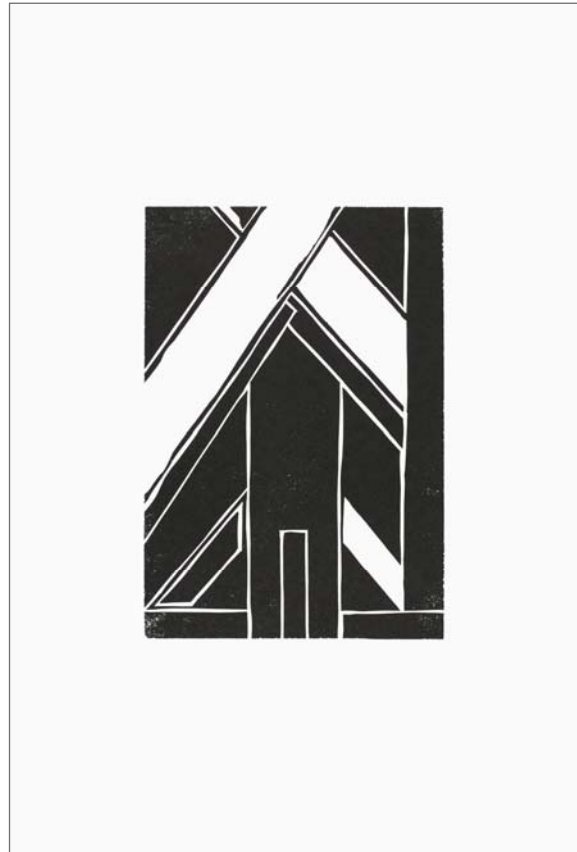


Abb. 4: Johannes Bierling: Turmbilder – Blatt 19

Literatur:

Georg Dehio – Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg II. Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen, bearb. von Dagmar Zimdars u. a., München 1997.

Freiburger Münsterbauverein (Hrsg.): Das Freiburger Münster, 2. Aufl., Regensburg 2011.

Dagmar Zimdars / Otto Wölbert (Hrsg.): Der Turmhelm des Münsters Unserer Lieben Frau in Freiburg: ein bautechnikgeschichtliches Denkmal, Darmstadt 2014.

Zum Autor:

Dr. Ralf Gottschlich, stellvertretender Leiter Kunstmuseum Reutlingen, 1998-2002 Doktorand von Henrik Karge, Dissertation: „Das Kloster Santa Maria da Vitória in Batalha und seine Stellung in der iberischen Sakralarchitektur des Spätmittelalters“ (erschienen Hildesheim/Zürich/New York 2012). Seit 1999 Mitglied, seit 2012 Webmaster der Carl Justi-Vereinigung zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien, Portugal und Iberoamerika.

KUNSTGEWERBE



Silvia Lorenz: Echolot, 2017, Linoldruck, mehrfarbig, 30 x 42 cm

Das Reliquiar in Dreiecksform aus Bergkristall: ein Stück inszenierte Quedlinburger Geschichte

Nachdem Heinrich I. im Jahre 936 verstorben war, wurde an seinem Grab in Quedlinburg ein weltliches Frauenstift gegründet, dessen erste Äbtissinnen Töchter und Schwestern der ottonischen Kaiser waren. Unter diesen wurde es Tradition, das Osterfest wenn möglich am Grab des Vorfahren zu begehen, und auch nachfolgende Adelshäuser folgten diesem Brauch. Die mitgebrachten Geschenke bereicherten über die Jahrhunderte den Stiftsschatz und zeugen noch heute von der Bedeutung des Stiftes zu seiner Blütezeit.

Aus jener Zeit des 10. Jahrhunderts hat sich im Quedlinburger Domschatz eine außergewöhnlich große Zahl von Bergkristallflakons erhalten, welche fatimidischen Ursprungs sind und über Byzanz vermutlich durch Theophanu, mit Sicherheit aber als Gabe des ottonischen Herrscherhauses in das Stift gelangten. Bereits in dem ältesten erhaltenen Teilverzeichnis des Domschatzes aus dem 1. Drittel des 11. Jahrhunderts werden „*duodecim flascones gemmis*“ erwähnt (Voigtländer 1989, Nr. 344). Mit ihren schmalen, röhrenförmigen Aushöhlungen wurden sie einst für wertvolle Öle und Essenzen gefertigt, dann aber aufgrund ihrer Reinheit und Festigkeit für die Aufbewahrung von Reliquien weiterverwendet. Als 1945 zwölf Schatzstücke entwendet wurden, befanden sich alle Objekte aus Bergkristall darunter. Erst 1993 kehrten zehn der vermissten Objekte in die Domschatzkammer zurück, doch beispielsweise das Reliquiar in Dreiecksform aus Bergkristall (Kötzsche 1993, Nr. 57) ist weiterhin verschollen. Aufgrund von 1855 veröffentlichten Lithographien nach Zeichnungen von Wilhelm Steuerwaldt und Aufnahmen der 1920er Jahre ist dessen Gestaltung noch heute bekannt.

Der Steinschnitt des flachbauchigen Flakontypus in abgerundeter Dreiecksform zeigt auf beiden Seiten das gleiche Motiv: symmetrisch aus Voluten erwachsende Palmetten, die ein glattes, drachenförmiges Zentrum umschließen. Die Montierung aus getriebenem und vergoldetem Silber

entstammt zwei verschiedenen Perioden. Die an beiden Seiten senkrecht befestigten flachen Spangen mit gravierter Inschrift entstanden, nach ihrem Duktus und den Buchstabenformen zu schließen, in der Zeit zwischen 1230 und 1250. Das stilistisch vergleichbare Ostensorium mit fischförmigem Bergkristallgefäß (Kötzsche 1993, Nr. 11) benennt neben der enthaltenen Reliquie auch seine Herkunft von Otto III., wohingegen auf den Spangen des Reliquiars in Dreiecksform mehrere Reliquien (vom Blut Christi, den Gewändern Mariens und den Körpern der Heiligen Nikolaus, Severus und Benedikt) gleichzeitig verzeichnet sind. Aufhängung und Bodenplatte montierte man in der Mitte des 15. Jahrhunderts um den Flakon. Die Bodenplatte ist spitzoval, mit reichen Ornamentgravuren verziert und verschließt durch ihre dem Stein entsprechende Biegung die Öffnung für die Reliquien. Entgegen seiner ursprünglichen Handhabung wurde der Flakon bei der Anbringung der nachträglichen Montierung mit der Spitze nach oben aufgestellt. Ein zu vermutender Flaschenhals, an welchem die ehemalige Aufhängung zu rekonstruieren wäre, ist nicht mehr existent.

Betrachtet man diesen Flakon im Vergleich mit weiteren Stücken des Quedlinburger Domschatzes, kristallisiert sich eine bedeutende Gruppe von Goldschmiedearbeiten heraus, welche in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschaffen wurden und fast alle mit Spolien der Blütezeit ausgestattet oder um diese herum gefertigt wurden. Diese Goldschmiedearbeiten sind nicht nur untereinander in Bezug zu setzen, sondern aufgrund stilistischer Übereinstimmungen auch mit drei Reliquiaren des Halberstädter Domschatzes.

Bemerkenswert ist, dass die Oberhäupter beider kirchlicher Institutionen zu jener Zeit einen Konflikt austrugen und dennoch ihre bedeutendsten Schätze derselben Werkstatt anvertrauten. Doch während das Hauptaugenmerk in Halberstadt auf der Präsentation der Reliquien liegt,

handelt es sich in Quedlinburg um eine Frage der eigenen Repräsentation. In Verwendung der Spolien in den neu gearbeiteten Werken gedachten die Stiftsdamen somit nicht nur den Verstorbenen, sondern verwiesen, um sich in Krisenzeiten zu behaupten, auf ihre eigene Geschichte und Bedeutung. Der seit 1208 bestehende Streit zwischen der Quedlinburger Äbtissin und dem Halberstädter Bischof dauerte Jahrzehnte an und betraf mehrere aufeinanderfolgende Amtsinhaber. Er wurde erst 1259 unter der Äbtissin Gertrud von Ampfurt (1233-1270) auf päpstliche Anordnung beigelegt (Boettcher 1908, S. 11). Für das Reliquiar in Dreiecksform wird die Datierung der Inschrift auf die Amtszeit der Äbtissin angenommen, welche zuvor bereits als Kustodin des Stiftes tätig war und sich so mit den vorhandenen Schatzstücken auskannte (Diedrichs 2008, S. 147f.). Sie veranlasste die Fertigung verschiedener Stücke, in welchen sie die bedeutenden Spolien neu inszenieren ließ.

Da nur die beiden Städte Quedlinburg und Halberstadt im nördlichen Vorharz die benötigte Handelskraft und das Marktrecht besaßen, um den Bestand einer Goldschmiedewerkstatt zu sichern, und sich die Werke in diesen beiden Domschätzen zentrieren, ist die Werkstatt in einer dieser zu verorten. Nicht nur die höhere Zahl der Schatzstücke, sondern auch die Einarbeitung der Spolien in der Werkstatt, wohingegen Reliquien nachträglich eingefügt werden konnten, spricht für eine Lokalisierung der Werkstatt in der Nähe der Äbtissin und somit in der Stadt Quedlinburg selbst.

Das Reliquiar in Dreiecksform vereint in sich die Blüte und die Krise des Quedlinburger Damenstiftes im Mittelalter und ist ebenso ein Indiz für eine Goldschmiedewerkstatt im Schutz des Burgberges.

Literatur:

Hermann Boettcher: Quedlinburgs Beziehungen zu Halberstadt im Mittelalter; in: Jahresbericht des königlichen Domgymnasiums in Halberstadt – Ostern 1907 bis 1908, Halberstadt 1908.

Doris Bulach: Quedlinburg als Gedächtnisort der Ottonen – von der Stiftsgründung bis zur Gegenwart, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 48. Jg. / Heft 2 / 2000, S. 101-118.

Christof L. Diedrichs: Glänzende Geschichte – Zum so genannten Reliquienkasten Heinrichs I. im Schatz der Stiftskirche zu Quedlinburg, in: Christina Lechtermann / Hailo Wandhoff: Licht, Glanz, Blendung – Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, Bern u.a. 2008, S. 121 – 150.

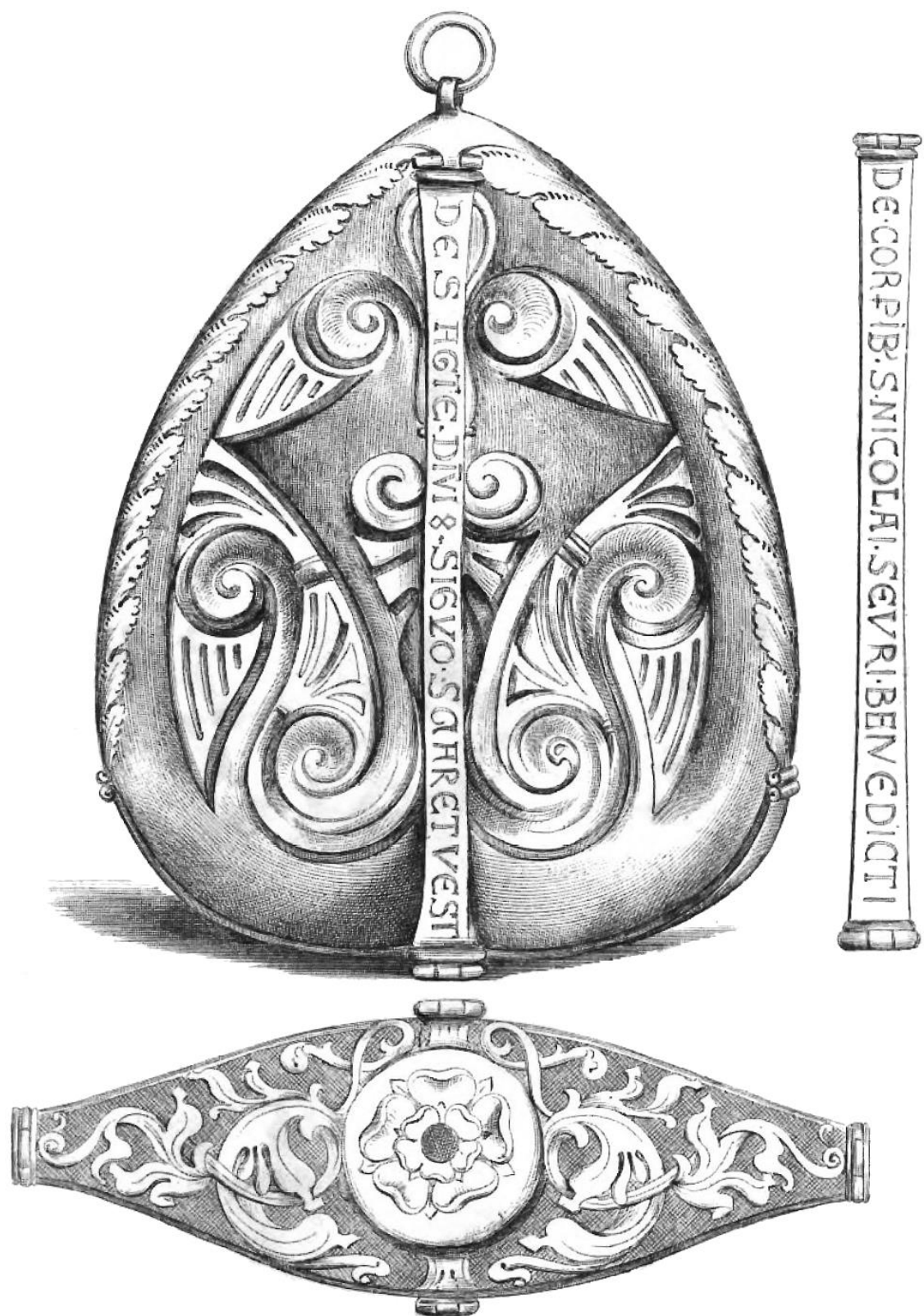
Dietrich Kötzsche (Hrsg.): Der Quedlinburger Schatz, Ausstellungskatalog, Berlin 1993.

Wilhelm Steuerwaldt / Carl Virgin: Die mittelalterlichen Kunstschatze im Zittergewölbe der Schlosskirche zu Quedlinburg. Nebst mehreren äusseren und inneren Ansichten des vormalig Kaiserl. Freien weltl. Stifts, Quedlinburg 1855.

Klaus Voigtländer: Die Stiftskirche zu Quedlinburg – Geschichte ihrer Restaurierung und Ausstattung, Berlin 1989.

Zur Autorin:

Eileen Lemmle M. A., Kupferstich-Kabinett / Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Daphne-Projekt), wiss. Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft/Professur Karge 2012/2013–2017, Promotionsprojekt: Der Quedlinburger Domschatz. Zur Entstehung der Goldschmiedearbeiten im historischen Kontext.



Reliquiar in Dreiecksform aus Bergkristall (Steinschnitt fatimidisch 10. Jh., Montierung Schrift Quedlinburg 1230-1250, übrige Montierung Mitte 15. Jh., ehemals Domschatz Quedlinburg, seit 1945 verschollen, © Steuerwaldt Virgin)

Eine russische Medaille der Petrinischen Epoche und ihr Geheimnis

Die Entstehung der russischen Medaillenkunst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist eng verbunden mit dem Namen von Zar Peter I., dem die Geschichte den Beinamen „der Große“ verlieh.

Über das Interesse des Monarchen an diesem neuen Medium und seinen Produktionstechniken berichten nicht nur zahlreiche private Notizen des Zaren. 1698 gründete Peter I. eine eigene numismatische Sammlung nach westeuropäischem Vorbild, die beispielhaft für zahlreiche private Kollektionen in Russland war. Auch die Förderung der nationalen Garde der Medailleure und die Gründung von neuen Münzstätten trugen nachhaltig zur Entwicklung der russischen Medaillenkunst bei.

Obwohl ein Großteil der russischen Medaillen des frühen 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit Kriegsereignissen steht, sind im Fond der Medaillenkunst der Petrinischen Epoche auch Werke zu finden, die keinen militärischen Bezug aufweisen, sondern dynastischen und gesellschaftlichen Anlässen gewidmet sind.

Ein aus kunsthistorischer sowie historischer Sicht besonders interessantes Beispiel stellt die auf den 20. Dezember 1717 datierte Prägung des russischen Stempelschneiders und Medailleurs Osip Kalaschnikow dar (Abb. 1).

Zum ersten Mal wurde das Schaustück in den Inventarakt des Münzkabinetts Peters I. der Jahre 1727-1729 erwähnt. Darin wird die Medaille jedoch nur kurz beschrieben, ohne den Anlass der Prägung zu nennen. 1740 publizierte Johann Wilhelm Schlatter (1708-1768), Medailleur und Berater der Petersburger Münzstätte, den ersten Katalog russischer Medaillen. Zu dem Schaustück vom 20. Dezember 1717 machte er folgende Notiz: „... der Anlass der Prägung ist nicht bekannt, da im Archiv der Münzstätten dazu keine Angaben vorhanden sind, außer, dass sie von seiner Majestät persönlich in Auftrag gegeben wurde.“ (Ščukina 2000, S. 189) 1770 bezeichnete der russische Medaillensammler Fedor Dmitriev-Mamonov die Prägung als Medaille, die auf die Reise des Zaren in die fremden Länder

herausgegeben wurde. Doch schon zwei Jahre später nahm man als Anlass für deren Entstehung die Errichtung der Kollegien in St. Petersburg (ebd., S. 190f.) an. Diese Zuordnung behielt das Schaustück in den Medaillenkatalogen und Publikationen bis in das 20. Jahrhundert hinein. Auch im Dresdner Münzkabinett ist die Medaille unter diesem Titel registriert. Erst 1992 wurde in einem Ausstellungskatalog der St. Petersburger Kunstammer zum ersten Mal der Prozess gegen den Thronfolger Zarewitsch Alexei als Anlass der Prägung genannt. (Neverov 1992, S. 13). Zarewitsch Alexei Petrowitsch (*1690-†1718) war der älteste Sohn von Peter I. Als Anhänger konservativer Kreise in Russland plante er einen Widerstand gegen seinen Vater und dessen Reformbewegung. Daraufhin verurteilte man den jungen Kronprinzen 1718 zum Tode. Kurz vor seiner geplanten Hinrichtung wurde er jedoch begnadigt. Zarewitsch Alexei starb am 26. Juni 1718 im Gefängnis der Peter-und-Paul-Festung in St. Petersburg unter ungeklärten Umständen.

Im Jahr 2000 veröffentlichte Evgenija Ščukina, eine bedeutende russische Numismatikerin, eine Forschungsarbeit, in der sie sich mit den Medaillen Kalaschnikows beschäftigt. Darin versucht sie nachzuweisen, dass das Stück vom 20. Dezember 1717 tatsächlich den Prozess gegen Zarewitsch Alexei thematisiert. Unter diesem Anlauftitel erscheint die Medaille auch in den aktuellen russischen Publikationen und Katalogen.

Auf der Vorderseite präsentiert die Medaille ein geharnischtes Brustbild des Zaren Peter I. Die Rückseite der Prägung zeigt einen gegen die strahlende Sonne blickenden Adler mit seinen Jungen in einem Nest, das von zwei Zweigen flankiert wird. Die Inschrift auf dem Revers lautet:

ДОБРОДЕТЕЛЬ. ТВОРИТЬ. БЛАГОДУШНА,
(zu Deutsch: DER GÜTIGE HANDELT GÜTIG).

Im Kontext historisch-politischer Symbolik gilt der Adler seit der Antike als Sinnbild herr-

schaftlicher Autorität und geistiger Höhe. In der russischen Emblematik und panegyrischen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts versinnbildlicht der König der Lüfte den russischen Staat und zugleich die Macht und Königswürde seines Regenten. In der Huldigungslyrik der Petrinischen Epoche wird der in die Sonne blickende Adler – Peter I. – als Bote des Lichtes besungen, der Russland aus der dunklen Vergangenheit in die strahlende Zukunft führt. Von der Stärke und Weisheit des majestätischen Vogels kündeten auch acht symbolische Darstellungen in der ersten russischen Emblemsammlung *Symbola et emblemata*. Höchstwahrscheinlich diente eines dieser Embleme als bildliche Vorlage für den Revers der Kalaschnikow-Medaille (vgl. *Symbola et emblemata* 1705, S. 89, Emblem Nr. 260) (Abb. 2).

Laut Ščukina symbolisieren die drei kleinen Vögel die Kinder Peters I. aus seiner zweiten Ehe: Großfürstinnen Anna und Elisabeth sowie Großfürst Peter Petrowitsch. Peters ältester Sohn Alexei, der aus seiner ersten Ehe stammt, kommt in der Medaillenkomposition als „verlorener Sohn“ nicht vor. Stattdessen soll der links vom Nest dargestellte Zweig, den die russische Wissenschaftlerin als vertrocknet bezeichnet, auf die zerschlagene Hoffnung hinweisen, die mit dem ältesten Sohn des Zaren verbunden war. (Vgl. Ščukina 2000, S. 195). Geht man von der Bildinterpretation Ščukinas aus, so stellt sich die Frage, welche Verbindung zwischen der Reverskomposition, dem Datum und der Inschrift der Medaille besteht. Die russische Forscherin vertritt die Auffassung, dass das Datum 20. Dezember 1717 den „faktischen Anfang“ (ebd., S. 195) der dramatischen Geschichte des Zarewitsch Alexei markiert, der im Dezember 1717 auf seiner Flucht in Wien verhaftet und zur Rückkehr nach Russland gezwungen wurde. Die Inschrift soll dagegen die Barmherzigkeit Peters I. demonstrieren. Dabei verweist Ščukina auf die Briefe des russischen Monarchen an seinen Sohn, dem er in einem emotionalen Versöhnungsgestus zu verzeihen

und ihn wieder auf den richtigen Weg zu führen versucht.

Doch inwieweit war das Vorhaben des Zaren, dem Sohn im Falle seiner Reue zu vergeben, der Öffentlichkeit bekannt? Auch das Datum der Prägung wirft einige Rätsel auf. Warum hebt der Medailleur gerade den 20. Dezember hervor? Was geschah an diesem Tag? Wollte Peter I. ein Zeichen setzen, das nur ihm oder nur einem engen Kreis der vertrauten Personen verständlich war? Evgenija Ščukina lässt diese Fragen offen, indem sie ihre Überlegungen ohne konkrete Verweise auf historische Belege belässt. Es ist zumindest zweifelhaft, dass die Gefangennahme des Zarewitsch in einer Medaille hervorgehoben wurde. Zudem würde dieses Ereignis kaum mit der Inschrift der Prägung im Einklang stehen.

Auch die Deutung der Bildsymbolik ist nur als eine aus mehreren Interpretationsmöglichkeiten zu betrachten. Wie die Geschichte der Kalaschnikow-Medaille zeigt, war die Bildsprache der Prägung schon den Zeitgenossen wenig verständlich. Darauf weist auch die Aussage des Mitgliedes der Akademie der Wissenschaften und des großen Kenners der russischen Medaillenkunst Jacob von Stählin (1709-1785), hin, die er in seiner Publikation über die Sammlung der Medaillen der Petrinischen Epoche mitteilte: „Unter den [...] Prägungen befindet sich eine typisch russische Medaille mit einem beklagenswerten Revers: auf die Rückkehr Peters des Großen aus Holland und Frankreich (1717) [sic!], deren Rückseite einen Adler mit seinen Jungen zeigt. [...] In der Medaillenserie auf Peter den Großen kommen auch weitere ähnliche Schaustücke vor, die ohne Wissen und Geschmack und [...] wer weiß aus welchem Anlass angefertigt wurden.“ (Stählin 1990, S. 299f.).

Es sind nun genau 300 Jahre nach der Entstehung der rätselhaften Kalaschnikow-Prägung vergangen. Doch bis heute bewahrt sie ihr Geheimnis und bietet weiterhin ein spannendes Forschungsfeld.



Abb. 1: Medaille auf die Errichtung der Kollegien am 20. Dezember 1717, Dresden, SKD, Münzkabinett, Inv.-Nr. BUB 7966. Ag, geprägt, Medailleur: Osip Kalaschnikow. Ø 48,7 mm, 41,324 g

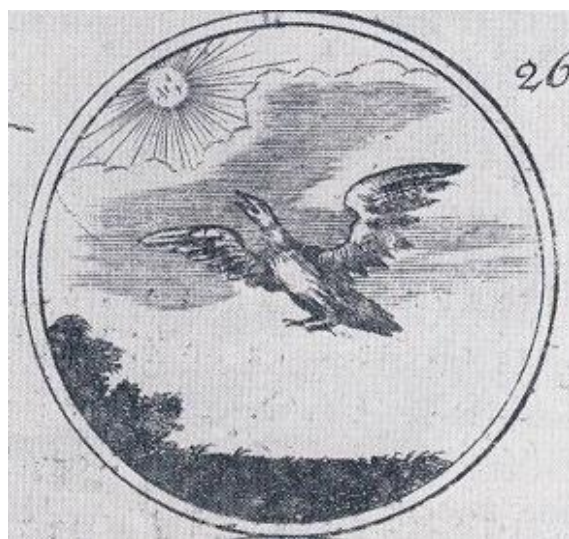


Abb. 2: Emblem Nr. 260, *Symbola et emblemata iussu atque auspiciis Imperatoris Moschoviae Petri Alexeidis excusa*. Amsterdam 1705.

Quellen und Literatur:

Evgenija S. Ščukina: Delo careviča Alexej i dve redkie medali sobraniia Ermitaža. In: Iz istorii Petrovskich kollekcij. Sbornik naučnich trudov. St. Peterburg 2000. S. 189-203.

O. J. Neverov: Iz kollekcii petrovskoi Kunstkamery: Katalog vremennoj vystavki. St. Peterburg 1992.

Symbola et emblemata iussu atque auspiciis Imperatoris Moschoviae Petri Alexeidis excusa. Amsterdam 1705.

Jacob Stählin: Zapiski Jacoba Stelina ob izyashchnykh iskusstvakh v Rossii. Malinovskiy, Konstantin (Hrsg.) Tom 1, Moskau 1990.

Zur Autorin:

Ljubow Schmidt, Kunsthistorikerin M.A., wiss. Assistentin im Daphne-Projekt des Münzkabinetts, SKD (seit 2016); wiss. Mitarbeiterin in der Leipziger Münzhandlung und Auktion Höhn (seit 2015).

Studentin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft TU Dresden/Professur Karge (Bachelor und Master 2005-2011); wiss. Assistentin mit Lehrauftrag am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden/Professur Karge (2012-2013).

Bachelorarbeit: Die Kuppel des Doms von Florenz – eine kritische Betrachtung der Baugeschichte. (2008), Masterarbeit: Russische Medaillen des 18. Jahrhunderts. Kunst- und kulturhistorische Studie nach dem Sammlungsbestand des Münzkabinetts Dresden. (2011)

„Olympische Farben“ – Ein Blatt Stoffproben zur italienischen Oper „L'Olimpiade“ (Dresden, 1756)

Das an Kostbarkeiten reiche Dresdner Kupferstich-Kabinett verwahrt in seinem Bestand auch ein außergewöhnliches Konvolut von Vestiarien zu Dresdner Opernaufführungen. Unter ihnen stellt der prächtig in rotes Leder eingebundene Band „L'Olimpiade“ wiederum eine kleine Preziose dar.

Die Handlung dieser Oper ist im antiken Griechenland angesiedelt, genauer „in den Gefilden von Elis, nahe an der Stadt Olympia ...“. Erzählt wird die Geschichte zweier Liebespaare, die erst nach zahlreichen Irrungen und einem spektakulären Sieg bei den Olympischen Spielen glücklich vereint werden. *L'Olimpiade* war die letzte mit großem Aufwand aufgeführte Oper, bevor der Siebenjährigen Krieg weiteren Darbietungen ein Ende setzte. „*Da thu Magnificence wie lauter Feuer brenn, [...] Und von die viele Klanß die Aug werd kanz laedir ...*“ lobte der für humoristische Gedichte bekannte „Deutsch-Franzos“ (Troemer 1756, unpag.). Der preußische Legationsrat Ernst Heinrich Reichsgraf von Lehndorff (1727-1811) sah bei seinem Dresden-Besuch gleich am ersten Abend *L'Olimpiade* und war voller Bewunderung – für die Dekorationen und Ballette (Schmidt-Lötzen 1907, S. 253). Dabei hätte er noch von anderem Schönen berichten können, etwa den Kostümen, denn betrachtet man die feinen Zeichnungen im Vestiarium, muss auch die Bühnenkleidung von bemerkenswerter Pracht gewesen sein.

Das Vestiarium vereinigt 17 Kostümfigurinen, die von der Hand Francesco Pontes (gest. 1779), des künstlerisch begabten Kammerzahlmeisters der Königin Maria Josepha, stammen. Die Zeichnungen zeigen sich als zurückhaltende Grisailen und nur sparsam koloriert, sind jedoch mit bemerkenswertem Detailreichtum ausgeführt. Unter ihnen überrascht eine Seite von ganz eigener Qualität, denn inmitten der Figurinen wurde ein Blatt mit Stoffproben eingefügt, ergänzt durch die Namen der Interpreten (Abb. 1). Durch ihre jahrhundertelange lichtgeschützte Verwahrung

haben sich die Farben in erstaunlicher Frische erhalten. Die Stoffstreifen sind mit Siegelwachs auf der Papierunterlage befestigt – eine gängige Praxis, die auch für Musterbücher im Textilhandel Anwendung fand. Sie wurden zweifellos zu Dokumentationszwecken beigelegt und geben interessante Informationen zu Farbe und Stofflichkeit der realisierten Kostüme preis. Das Blatt korrespondiert wiederum mit einer Rechnung des Dresdner „Manns-Schneiders“ Jacob Friedrich Pohle. Legt man Stoffproben, Schneiderrechnung und das Libretto wie ein Puzzle zusammen, erhält man Auskunft über die verwendeten Textilien oder modische Farbbezeichnungen des 18. Jahrhunderts und ist imstande, die den jeweiligen Sängernamen zugehörigen Rollen zu benennen.

Der athenische Jüngling Megacles etwa, der vom *Primo uomo* der Hofoper, dem berühmten Kastraten Angelo Monticelli (um 1710-1758) verkörpert wurde, trug ein atlasnes Oberkleid in Seladongrün, einer Modefarbe des 18. Jahrhunderts, komplettiert durch Weste, Hosen und Mantel aus weißem Atlas. Lycidas, ein kretischer Prinz, dargestellt durch den *Secondo uomo* Giuseppe Belli (gest. 1760), präsentierte sich in einem Obergewand aus ponceaurotem Samt, das Unterkleid und der Mantel aus *drap d'argent* (Silberstoff). Von besonderem Interesse wäre eine Stoffprobe, die in der Rechnung *mordoré* genannt wird, was heute ein warmes Goldbraun bezeichnet. Zeitgenössische Lexika beschreiben sie dagegen wahlweise als eine Farbe „die ins Purpur fällt“ (Jacobsson, Technologisches Wörterbuch) oder „eine gelbe Farbe, welche etwas ins Rothe fällt“ (Krünitz, Oeconomische Encyclopädie). Leider ist dieses Muster als einziges verlorengegangen. Auch die Abrechnung von Pohles Kollegen, des „Italiaenischen Opern und Franz. Comoedien Frauenzimmer-Schneiders“ Johann Faust, hat sich nicht erhalten – dank der Textilmuster lässt sich jedoch die farbliche und stoffliche Beschaffenheit der Kostüme für *Prima* und *Seconda donna* rekonstruieren: Die griechische Prinzessin Aristea be-

trat demnach die Bühne in einem Manteau aus kornblumenblauem Samt und weißem Atlas, das kretische Fräulein Argene hingegen, das inkognito als Schäferin in Elis lebt, erschien in weißem Atlas, dekoriert mit kirschroten Chenillefäden.

Bis auf eine Stoffprobe aus halbtransparentem Flohr zeichnen sich alle für *L'Olimpiade* belegten Textilien durch eine glänzende, das Licht reflektierende Oberfläche aus – eine Wahl, die von der dämmerigen Bühnenbeleuchtung diktiert wurde.



Abb. 1: Stoffproben (Samt, Atlas, Flohr, Drap d'argent), mit Siegelack auf Albumblatt montiert, 369 x 236 mm. Vestiarium der Oper „L'Olimpiade“, Dresden, um 1756. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. Ca 105/05a, © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank (<https://skd-online-collection.skd.museum/large/486/451905e7-9521-45b5-8522-9dd69654c632.jpg>; Zugriff am 05.07.2019)



Abb. 2: Francesco Ponte, Veste per il Sacrificio, Feder, Pinsel, Wasserfarben, 368 x 231 mm. Vestiarium der Oper „L'Olimpiade“, Dresden um 1756. Kupferstich-Kabinett Dresden, Inv. Nr. Ca 105/06, © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank (<https://skd-online-collection.skd.museum/large/488/399da269-4960-4ce6-af7c-125bd9a630b0.jpg>; Zugriff am 05.07.2019)

Dezent schimmernder Samt eignete sich als perfekte Unterlage für brillante Metallstickereien – und tatsächlich gingen sämtliche Kostüme noch durch die Hände des Hofstickers Wiedemann, der sie üppig mit metallenen Posamenten verzierte und funkelnde Pailletten aufnähte.

Überraschend wirkt als erstes die reduzierte Farbpalette, die sich auf Rot, Blau, Blaugrün und lichtetes Weiß beschränkt. Auffallend ist die starke Kontrastwirkung, etwa leuchtendes Mohnrot (*ponceau*), kombiniert mit kühlem Silber, oder blaugrünes *Seladon* in Verbindung mit reinem Weiß. Darüber hinaus waren im Bühnenkontext

offensichtlich Farbkombinationen erlaubt, die man jenseits des Theaters besser vermied: Bei einer Wiener Schlittade hatte Graf von Khevenhüller-Metsch (1706–1776) die „*lächerliche Fatalité*“, dass seine „*ganz neue, sehr hertzige Equipage blau mit Silber*“ vom grünen Pelz seiner ausgelosten Begleiterin verdorben wurde. (Schlitter 1907, S. 204) 1782 bemerkte Pranges „Farbenlexicon“: „*Ein blaues Gewand mit grasgrünen Bändern und zinnoberrother Unterkleidung, macht eben nicht den feinsten Contrast ...*“ (Prange 1782, S. 427) und noch Goethe erachtete die Verbindung Blau-Grün als etwas „Gemein-Widerliches“.

Dennoch erschien Clisthenes, König von Sycion, auf der Dresdner Opernbühne in den Komplementärfarben Karmesinrot und Grün. Der Haushofmeister Amynt trug dagegen blasses Blau (*bleumourant*), das sich auffallend vom rotstichigen *mordoré* abgesetzt haben muss – eine Zusammenstellung, über die das „Farbenlexicon“ urteilte: *„Die Augen können das schöne Blaue oder Azur neben dem glühend Rothen nicht ohne Verdruß ansehen, ob sie gleich durch den Glanz dahingezogen werden ...“* (Prange 1782, S. 427) Diese Kombinationen standen in offensichtlichem Kontrast zu der Empfehlung, Bekleidungsfarben sollten *„artig gegeneinander abstechen, und ... gelinde auf einander folgen, daß ihre Zusammensetzung dem Auge nicht wehe thut, sondern es vielmehr auf eine angenehme Art ergötze, und immer einen feinen Geschmack verrathe.“* (Prange 1782, S. 426) So vielen „Verstößen“ gegen die zeitgenössische Farbsthetik muss ein Zweck zugrunde gelegen haben und tatsächlich waren Alltagsregeln wie diese für das Theater außer Kraft gesetzt – hier galten andere Gesetze.

Das Stichwort, das bei Prange bereits anklang, ist „Beachtung“ – bei Bühnenkostümen ging es um Sichtbarkeit, die frappante Wirkung,

die die Aufmerksamkeit des Publikums bis zum letzten Akt fesseln sollte. Man kann davon ausgehen, dass den Hauptdarstellern ganz bewusst eindeutige, auffallende Farbkombinationen zugeordnet waren, die darauf abzielten, den Sängern einen individuellen Wiedererkennbarkeitseffekt zu verleihen. Daher fanden auch nur selten Kleidungswechsel statt, stattdessen trugen die Acteure in der Regel bis zum Schlussapplaus ihr jeweiliges Kostüm. Verkleidungen wurden oft nur durch einen partiellen Kostümwechsel angezeigt, indem ein Helm durch einen Kranz ersetzt oder der Mantel mit dem einer anderen Person getauscht wurde. Ausnahmen stellten dagegen Trauerfälle, Verwandlungs- und Beschwörungsszenen oder Opferrituale dar, die zwingend eine optische Veränderung erforderten. Auch hierfür hält das Vestiarium ein Beispiel bereit. Nach einem Mordversuch am König soll Lycidas hingerichtet werden. Der zum Tode Verurteilte erscheint in einem reinweißen Gewand, um seine Schuld zu sühnen (Abb. 2). Zum Höhepunkt des 3. Aktes wendet sich jedoch alles zum Guten: Lycidas wird von Clisthenes als leiblicher Sohn erkannt und auch die Liebenden finden wieder richtig zueinander.

Quellen und Literatur:

Das Olympische Spiel, ein Singespiel, welches auf dem Königl. und Churfürstl. Hof-Theater zur Zeit des Carnevals aufgeführt worden. Im Jahr 1756. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: MT 1941.

Christian Friedrich Prangens ... Farbenlexikon, worinn die moeglichsten Farben der Natur nicht nur nach ihren Eigenschaften, Benennungen, Verhältnissen und Zusammensetzungen sondern auch durch die wirkliche Ausmahlung enthalten sind. [...] Mit 48 illuminierten Tafeln und einer großen Landschaft. Halle, 1782. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: Technol. B.168.m.

Tagebuch des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch 1742-1744, hrsg. von Hanns Schlitter, Wien 1907, S. 204.

Johann Christian Troemer: Ehn Freud uff ander komm, ... Den 19. Mart. 1756. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur: Hist.Sax.C.264.m,misc.23.

Karl Eduard Schmidt-Lötzen (Hrsg.): Dreißig Jahre am Hofe Friedrichs des Großen. Aus den Tagebüchern des Reichsgrafen Ernst Ahasverus Heinrich von Lehndorff, Kammerherrn der Königin Elisabeth Christine von Preußen. Gotha 1907, S. 253.

Zur Autorin

Katrin Schlechte M.A., Selbständige Kunsthistorikerin, Doktorandin zum Thema „Bühnenkostüm und Ausstattungspraxis der Opera seria. Die großen Bühnen des 18. Jahrhunderts – Dresden, Berlin, München, Stuttgart & Wien.



Silvia Lorenz: Ohne Titel (rot), 2018, Tusche auf Papier, 35 x 50 cm

Höfische Eleganz. Velázquez' *Bildnis einer Dame*

Der spanische Maler Diego Rodriguez de Silva y Velázquez (1599-1660) präsentiert in dem Berliner Bildnis eine elegante, aber bis heute nicht eindeutig identifizierte Dame in entspannter Körperhaltung in Dreiviertelansicht vor einem einfarbigen, braun-beigen Hintergrund (Abb. 1). Zwar deutet sich auf den Lippen der Porträtierten ein scheues, zurückgenommenes Lächeln an, doch lässt ihr direkt auf den Betrachter gerichteter Blick aus dunklen Augen sie nichtsdestotrotz selbstbewusst erscheinen. Über einer hohen, leicht gewölbten Stirn trägt sie eine aufwändige Steckfrisur, deren hochtoupierter Ansatz von einem verborgenen Kamm gehalten wird. Rotbraune Locken umkränzen das blasser Gesicht an beiden Seiten. Unter den Haaren blitzt ein dreiteiliger Ohrschmuck aus großen Perlen hervor. Weitere Perlen sind kranzförmig auf einer Haarnadel angeordnet, die die Frisur über dem rechten Ohr akzentuiert. Ihre ringgeschmückte rechte Hand ruht auf der Lehne eines Stuhls. Dieser ist auf der linken Seite des Gemäldes nur angeschnitten zu sehen und mit einem roten, von Gold durchwirkten Brokatstoff bezogen. Wie bei ähnlichen Damenporträts verweist Velázquez mit diesem Stuhl auf den sozialen Status der Dargestellten, der es als Hofdame erlaubt war, sich in Anwesenheit des Königs zu setzen. Die linke Hand der Dame hängt locker herab und umschließt einen zusammengefalteten Fächer. Ihre Finger schmücken zwei Ringe mit schwarzen Steinen. Mit den Ringen an beiden Händen korrespondiert der weitere Gagatschmuck (Justi 1903, Bd. 2, S. 112). Dieser besteht aus einer auf ihrem Obergewand aufliegenden Kette, die vor der Brust von einer reich verzierten Brosche zusammengeführt wird, sowie einer Rosette, in der die Kette endet. Ihr Gewand, aus einem edlen, in blau-schwarzem Muster schimmernden Brokatstoff genäht, besitzt einen mit goldener Spitze umfassten Bruststeinsatz sowie von Goldfäden durchwirkte Ärmel. Über den Schultern trägt sie einen mantelähnlichen Umhang mit goldfarbenen abgesetztem Rand. Weiße Spitze an Halskragen und Ärmelenden setzt weitere Akzente.

Das hier ausgewählte Damenporträt aus der Berliner Gemäldegalerie war Teil der Ausstellung „El Siglo de Oro. Die Ära Velázquez“. Henrik Karge verwies in seinem facettenreichen Beitrag für den Ausstellungskatalog auf die Besonderheiten der spanischen Kunst des Siglo de Oro im europäischen Kontext und betonte dabei deren eigenständige Bildwelt (Karge 2016, S. 22). Die von ihm darin beschriebenen Dimensionen verkörpert Velázquez' *Bildnis einer Dame* beispielhaft. Das Bildnis vereint Impulse niederländischer und italienischer Porträtkunst mit spanischen Farbreflexen.

An dieser Stelle ist erneut die bisher angenommene Identität der Porträtierten als Leonor María de Guzmán zu diskutieren. Nachdem das Gemälde 1887 als eigenhändiges Werk des spanischen Künstlers aus der Sammlung Lord William Humble Ward, 2. Earl of Dudley, zu einem Preis von 122.927,45 Mark in die preußischen Sammlungen gelangt war (Hellwig 1999, S. 53), ging man zunächst von einer Identifizierung der Dargestellten mit Juana de Miranda, Velázquez' Frau, aus, da man deren Name als historische Beschriftung auf der Leinwandrückseite entdeckt hatte. Diese Zuschreibung wurde bald mangels gesicherter Porträts zugunsten von Inés de Zúñiga, der Frau des Conde Duque de Olivares, verworfen. Auch dieser Vorschlag wurde widerlegt und durch die Benennung der Dargestellten mit deren Schwägerin Leonor María de Guzmán ersetzt (Camón Aznar 1964, Bd. 1, S. 425). Für diese sprachen zunächst vorwiegend maltechnische Argumente. Die hier von Velázquez verwendete weißgrundierte Leinwand setzte er ab den frühen 1630er Jahren ein, in die ebenfalls der Entstehungszeitraum des Gemäldes einzuordnen ist. Zum anderen weisen Teile des Porträts den feinen Pinselduktus des frühen Œuvres des Malers auf. Doch legten vor allem biografische Überschneidungen Leonors mit dem Hofmaler Velázquez nahe, sie in diesem Gemälde erkennen zu wollen. Die dem Hof eng verbundene spanische Adlige Leonor María de Guzmán (ca. 1590-1654) steht als Schwester des Conde Duque de Olivares, des Premierministers und Günstlings Philipp IV., in direktem Zusammenhang mit mei-

ner unter der Betreuung von Henrik Karge entstehenden Dissertation. Hierin befasste ich mich mit der Kunstpatronage des sechsten Grafen von Monterrey, Manuel de Fonseca y Zúñiga (1588-1653), ihrem Ehemann. Dieser besaß nicht nur eine eigene, von Zeitgenossen hochgeschätzte Kunstsammlung, sondern tat sich besonders durch den Erwerb einer großen Anzahl herausragender Gemälde italienischer Künstler für die Ausstattung des königlichen Palastes Buen Retiro sowie für die Sammlung Philipps IV. als profunder Kenner hervor. Monterreys Frau Leonor wurde um 1590 in Italien geboren. Ihre Ernennung zur königlichen Hofdame sowie die Heirat 1607 mit ihrem Cousin Manuel verankerte sie fest in der königlichen Entourage. Außerdem belohnte der junge König nach seiner Thronbesteigung 1621 zahlreiche Mitglieder der Guzmán- und Zúñiga-Familien für ihre Treue mit einflussreichen Ämtern. Leonors Mann erlangte infolgedessen die höchste Auszeichnung als Grande, wurde in den Staatsrat aufgenommen sowie zum Präsidenten des Italienrats ernannt. Ein weiterer sozialer Aufstieg, verbunden mit hohen Einnahmequellen, wurde dem geschickten Höfling Monterrey mit den Positionen als Botschafter am Heiligen Stuhl in Rom (1628-31) sowie als Vizekönig in Neapel (1631-37) ermöglicht.

Wir wissen, dass sich Velázquez während der Regierungsjahre Monterreys ebenfalls in Italien zu seiner ersten Studienreise aufhielt. Der Maler brach dazu 1629 aus Madrid auf und verlebte 1630 einige Monate in Rom. Dort stand er unter der Protektion des spanischen Botschafters Monterrey und verbrachte die Sommermonate gemeinsam mit dem Grafenpaar in der Villa Medici (Salort Pons 2002, S. 44). Die Vermutung, dass das in jener Zeit wohl entstandene Berliner Damenporträt die Gräfin Monterrey zeigt, liegt nahe und ist in der Tat reizvoll (Jakstat 2016). Dies ist jedoch dokumentarisch nicht nachzuweisen. In ihrem Besitz ist vielmehr ein anderes Gemälde belegt, in dem Velázquez die Gräfin porträtierte. Sie erwähnte es 1652 in einem Brief als „retrato grande que el pintor Velázquez yzome...“, welches sie beabsichtigte, dem Markgrafen Leganés in ihrem Testament zu vermachen (Domínguez Carascal 1927). Leonor bezog sich dabei auf ein heute im Original verschollenes, nur in einer Kopie minderer Qualität in Salamanca erhaltenes Gemälde (Abb. 2), das sie als repräsentatives Ganz-

körperporträt in Dreiviertelansicht zeigt und als Pendant zu dem Gemälde ihres Mannes angefertigt wurde (Rivas Albaladejo 2016, S. 307). Es ist davon auszugehen, dass Velázquez das Grafenpaar bereits vor ihrer Abreise nach Italien porträtierte und sich diese beiden Gemälde in ihrem Besitz befanden, bevor Manuel 1631 zum Vizekönig in Neapel ernannt wurde. Denn augenscheinlich dienten sie dem Kupferstecher Nicolas Perrey als Vorlagen für Porträtstiche der Grafen von Monterrey, die sich 1631 erstmals in einem in Neapel publizierten Buch finden lassen (Abb. 3). Die Porträtkopie in Salamanca zeigt Leonor hochgewachsen, mit hoher, schmaler Stirn und breiten, dunklen Augenbrauen sowie einer langen, stark gebogenen Nase über einem starren schwarz-weißen Obergewand mit Halskrause. Leonors Statur, wie sie wohl Velázquez im Original abbildete, stimmt mit Cassiano dal Pozzos Beschreibungen überein, der sie als „più alta di tutte e più atempata, ma gratiosissima e mostra d'essere stata assai bella“ in seinem Reisebericht erwähnte, als er ihr 1626 in Madrid begegnete (Anselmi 2004, S. 106). Vergleicht man mit diesem Wissen jedoch Leonors Porträt und die *Berliner Dame*, ähneln sich die beiden zwar in Haltung, Ansicht und Hochsteckfrisur, doch weisen sie keinerlei physiognomische Ähnlichkeiten auf. Zieht man zum weiteren Abgleich die Grabskulptur der Gräfin Monterrey in Salamanca heran (Abb. 4), die der Bildhauer Giuliano Finelli zwischen 1635 und 1637 in Neapel im Auftrag Monterreys für deren Grabmal in der Kirche der Barfüßigen Augustinerinnen in Salamanca anfertigte, so wird deutlich, dass auch die dort in Stein Dargestellte und die *Berliner Dame* keine überzeugenden Übereinstimmungen aufweisen. Mit diesen Vergleichen lässt sich Leonor María de Guzmán als die im Berliner Gemälde von Velázquez Porträtierte klar ausschließen.

Auch wenn wir um den Kontakt zwischen der Gräfin Monterrey und dem Hofmaler Velázquez wissen, so müssen wir die *Berliner Dame* an dieser Stelle erneut in die Anonymität entlassen. Zweifellos entstammt die Dargestellte ebenso wie die Gräfin von Monterrey dem engen höfischen Kreis um Philipp IV. und lässt sich einer der einflussreichen Familien der 1630er Jahre zuordnen.

Neben der Frage, wen Velázquez in der *Berliner Dame* porträtierte, gilt es die hohe Qualität der Malerei Velázquez' festzuhalten. Der Maler beweist in dem Gemälde seine Fähigkeit, detailgenau

zu beobachten und unterschiedliche Materialien präzise wiederzugeben. Meisterhaft gelingt es ihm hier, die unaufdringliche Eleganz der Porträtierten zu unterstreichen und sie damit als Hofdame zu kennzeichnen, indem er sie zwar mit pracht-

vollem Gewand und kostbarem Schmuck ausstattet, ihr aber eine zurückhaltende Körperhaltung verleiht. Velázquez wird dabei einmal mehr seinem Ruf als authentischer Porträtist gerecht.



Abb. 1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Bildnis einer Dame, um 1631-1640, Öl auf Leinwand, 123,7 x 101,7 cm, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Kat. 413E (<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869165&viewType=detailView>)



Abb. 2:
Unbekannter Kopist, Porträt Leonor María de Guzmán, 17. Jh., Öl auf Leinwand, 110 x 220 cm, Salamanca, Kloster der Unbefleckten Empfängnis



Abb. 3:
Nicolás Perrey, Leonor María de Guzmán, 1631, Kupferstich in: Gianbernardino Giuliani, *Descrizione dell'Apparato fatto nella festa di S. Giovanni dal fedelissimo popolo napolitano*, Neapel 1631, Neapel, Biblioteca Nazionale, Inv.nr. VA1 1536365



Abb. 4:
Giuliano Finelli, Grabskulptur Leonor María de Guzmán, 1635-37, Marmor, 170 x 110 cm, Salamanca, Kirche der Unbefleckten Empfängnis

Literatur:

Carl Justi: Diego Velazquez und sein Jahrhundert, 2 Bde., Bonn 2.Ausg. 1903.

José Domínguez Carrascal: Estudio sobre el retrato de doña Leonor María de Guzmán condesa de Monterrey pintado por Velázquez, Madrid 1927.

Sven Jakstat: Kat.nr. 57, in: El Siglo de Oro – Spaniens goldene Zeit. Die Ära Velázquez in Malerei und Skulptur, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin / Kunsthalle München 2016/17, München 2016, S. 184-185.

José Camón Aznar: Velázquez, 2 Bde., Madrid 1964.

Karin Hellwig: Die Velázquez-Rezeption des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: Velázquez, Rubens, Lorrain. Museo del Prado. Malerei am Hof Philipps IV., in: Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn / Museo del Prado Madrid 1999-2000, Bonn-Madrid 1999, S. 46-65.

Salvador Salort Pons: Velázquez en Italia, Madrid 2002.

Cassiano dal Pozzo: El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini, hrsg. von Alessandra Anselmi, Madrid 2004.

Henrik Karge: Goldene Künste in eiserner Zeit – Das spanische „Siglo de Oro“ in der Kunst- und Kulturgeschichte Europas, in: El Siglo de Oro – Spaniens goldene Zeit. Die Ära Velázquez in Malerei und Skulptur, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin / Kunsthalle München 2016/17, München 2016, S. 15-29.

Ángel Rivas Albaladejo, Leonor María de Guzmán (1590-1654), VI condesa de Monterrey, de “Embaxatriz” en Roma a “virreina” de Nápoles, in: Diana Carrió-Invernizzi (Hrsg.): Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la edad moderna, Madrid 2016, S. 289-320.

Zur Autorin:

Katrin Zimmermann, M.A., freie Kunsthistorikerin, Doktorandin, „Die Kunstförderung des spanischen Vizekönigs Monterrey in der ersten Hälfte des 17. Jhdt. in Neapel“

Das Bildnis einer Hofmohrin mit gelber Haube, rotem Kleid und Perlenkette

Im Schloss Charlottenburg, Berlin, hing vor seiner Zerstörung das Porträt einer dunkelhäutigen farbenfroh gekleideten jungen Frau mit exotischer Kopfbedeckung (Abb. 1). Es gilt als Kriegsverlust und ist lediglich in einer historischen Schwarz-Weiß-Abbildung überliefert. Das Gemälde gelangte 1828 aus dem ehemaligen sächsischen Schloss Pretzsch an der Elbe in die Berliner Schlösser.

Schloss Pretzsch diente als Landresidenz der sächsischen Kurfürstin und polnischen Königin Christiane Eberhardine (1671-1721), der Frau Augusts des Starken. Zu dem Bestand von etwa 400 Gemälden, die zur Zeit der Königin die Innenräume zierten, gehörte auch eine Gruppe von 22 Porträts von Kammerleuten und Dienstboten, welche die besondere Wertschätzung der Fürstin genossen, da sie als „kuriose“ bäuerliche, fremdländische oder kleinwüchsige Personen zum Glanz des Hofes beitrugen. In den Pretzscher Inventaren des frühen 18. Jahrhunderts sind insgesamt drei Bildnisse von „Mohrinnen“ registriert, eine zeitgenössische Bezeichnung, die sich auf Menschen unterschiedlicher Herkunft mit dunkler Hautfarbe bezog. Neben dem im Foto überlieferten ovalen Ölbildnis gab es ein weiteres Bildnis einer Mohrin im Oval. Ein drittes stellte eine Mohrin in Lebensgröße dar, wohl als ganze Figur. Von diesen beiden Bildnissen verliert sich die Spur bereits im 19. Jahrhundert.

In der Literatur wird das zuletzt in Charlottenburg registrierte Porträt der Mohrin dem Werk Albert Eckhouts (um 1607-1665/66) zugeordnet, da es sich in einem von Thomsen ebenfalls dem Niederländer Eckhout zugeschriebenen Gruppenbild musizierender Chinesen wiederfindet (Abb. 2). Albert Eckhout, der gemeinsam mit anderen Künstlern Johann Moritz von Nassau-Siegen nach Holländisch-Brasilien begleitet hatte, lebte und arbeitete zu seinem Lebensende tatsächlich von 1653 bis 1664 in Sachsen. Das Bildnis und auch die Szene musizierender Chinesen mit der tanzenden Afrikanerin sind jedoch stilistisch in das frühe 18. Jahrhundert zu datieren.

Das Brustbildnis der Hofmohrin zeigt den in den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts am französischen Hof bevorzugten Porträtstyp, der in Dresden bis zur Ankunft Louis de Silvestres 1716 dominierte. Der Oberkörper mit seinen schmalen Schultern, der leicht gerundeten Brust und geschnürten Taille entspricht dem Schönheitsideal des frühen 18. Jahrhunderts. Der mit lockerem Pinselstrich angedeutete Stoff der weiten Ärmel erinnert an die Drapierung eines auf sächsischen Hofbildnissen gern gewählten Umhangs.

Die Dame trägt ein exotisches Phantasiekostüm, das ihre Herkunft aus fernen Ländern betont. Wie die Hofmohren, die meist „à la turque“ mit Turban und Pluderhosen bekleidet wurden, trägt sie einen weißen Turban. Darüber sitzt eine seltsame glockenförmige, polygonal gefaltete Haube. Diese ist aus einem schimmernden Stoff, vielleicht Seide, gearbeitet, an den Kanten durch aufgenähte Posamente verziert und nach oben durch eine Quaste oder einen Knopf abgeschlossen. Nach den Beschreibungen der Inventare war die Haube gelb und kontrastierte zum roten Kleid. Den Hals betont eine eng anliegende Perlenkette, die sich von der dunklen Haut abhebt. Das vorn offene und gewickelte rote Kleid mit seinen weiten Ärmeln könnte einem türkischen Kaftan oder einer chinesischen Tracht entlehnt sein. Eine breite glänzende Borte mit eingewebtem Ornament ziert Ausschnitt und obere Kante des Wickelkleides und passte in Farbe und Material wahrscheinlich zur Haube. Der spitze Ausschnitt entspricht dem Geschmack der Zeit um 1710/1720, als sich die Damen am sächsischen Hof bevorzugt in vorn offenen, gewickelten Kleidern porträtieren ließen.

Zeigt das Bild eine tatsächlich getragene Kleidung der Afrikanerinnen an den europäischen Höfen? Am Hof übernahmen Mohren und Türken im Bereich der Bedienung und Unterhaltung wichtige Funktionen fürstlicher Repräsentation. Sie arbeiteten als Trommler, Pauker und Trompeter oder gehörten als Kammerpersonal zur un-

mittelbaren persönlichen Bedienung der Herrschaft. Durch orientalisierende Kleidung inszenierte man sie bewusst als Fremde. Sie visualisierten die Bedeutung des Hofes als wichtiges Zentrum – ausgezeichnet durch internationale Beziehungen und weltumfassende Kenntnisse. Während Hofmohren oft als Schokolade servierende Kammerdiener auf Porträts ihrer Herrschaft erscheinen, sind Darstellungen von dunkelhäutigen Frauen auf höfischen Porträts seltener. Der Porträttyp „Fürst/Fürstin mit Mohr/Mohrin“ weist den farbigen Dienern die Rolle von Accessoiresfiguren zu, die sich nicht auf tatsächliche Persönlichkeiten am Hof beziehen müssen und deren Quellenwert geringer ist. Das Bildnis der Hofmohrin Christiane Eberhardines ist, abgesehen von der exotischen Kostümierung, ein konventionelles Hofporträt von der Hand eines hervorragenden Porträtmalers, der sie als selbstbewusste, würdevolle und anmutige Persönlichkeit im edlen Gewand darstellte, dass sie wahrscheinlich tatsächlich am Hof trug.

Für den Hofstaat Christiane Eberhardines registrieren die Akten wiederholt zwei Mohrinnen. Bereits ab 1699 lebte ein afrikanisches Mädchen namens Aischa an ihrem Hof, welche die Königin selbst in England oder über englische Händler als Sklavin gekauft hatte. Da afrikanische Kinder etwa fünf- bis achtjährig erworben wurden, um sie christlich zu erziehen, kann ein Geburtsdatum des Mädchens um 1690 bis 1694 angenommen werden. Die Königin kleidete sie kostbar, nachweisbar ist u. a. der Kauf weißer Seide und silberner sowie goldener durchbrochener französischer Tressen. Aischa gehörte zum engeren Hofstaat und begleitete die Fürstin auch auf Reisen. Auf einer Badereise der Königin ins böhmische Teplitz wurde sie am 10. Juni 1704 auf den Namen Christiana Eberhardina getauft. Für ihre Hochzeit erhielt sie von der Königin mit 700 fränkischen Gulden eine weit höhere Mitgift, als für einheimisches Kammerpersonal üblich war. Am 3. Mai 1712 heiratete sie etwa 20-jährigen brandenburg-bayreuthischen Wildmeister Georg Andreas Knoll im Bayreuther Schloss. Das Einfügen in die höfische Etikette war für die Afrikanerin nicht immer unproblematisch, wie aus

der charakterlichen Beurteilung der Königin über Aischas „Hartnäckigkeit und üble Conduite [Benahmen]“ hervorgeht (Geheimes Staatsarchiv Berlin, Preußischer Kulturbesitz, BPH, Rep. 43 II, W 1, Nr. 43). Das Porträt zeigt wahrscheinlich die langjährige Hofmohrin der Königin, Aischa Christiana Eberhardina, in der Zeit um 1712, als sie anlässlich ihrer Hochzeit nach Bayreuth übersiedelte und nicht mehr zum Hofstaat der Königin gehörte.

Über eine zweite, wahrscheinlich jüngere und auf den Namen Lucia getaufte Mohrin am Hof der Königin existieren nur wenige archivalische Quellen in der Zeit von 1709 bis 1713. Beim Tod der Königin 1727 gehörte Lucia nicht mehr zum Hofstaat. Auch sie könnte dargestellt sein.

Das Bildnis der Hofmohrin ließ sich die Königin zusätzlich in eine mehrfigurige Szene musizierender und tanzender Chinesen kopieren (Abb. 2). Diesem großformatigen Gemälde, das ebenfalls bis 1828 in Pretzsch hing und 1945 in Schwedt an der Oder verloren ging, lag Olfert Dappers Illustration in seinem 1676 erschienenen Reisebericht Chinas zugrunde (Abb. 3). Statt der darauf dargestellten chinesischen Zuschauer fügte der bisher unbekannte Maler die Porträts eines Flöte spielenden Musikers und der tanzenden Hofmohrin ein und versetzte damit die chinesische Szene an den Hof der Königin Christiane Eberhardine. Dieses Gemälde gehört thematisch zu einer Reihe von zehn großformatigen Genrebildern, die außereuropäische Nationen mit exotischen Attributen vorstellen, aber unterschiedlich zu datieren sind. Fünf wahrscheinlich im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts entstandene Gemälde ließ sich die Königin nach Pretzsch bringen und durch fünf neu geschaffene ethnische Darstellungen ergänzen, in die Bildnisse von Angehörigen des eigenen Hofes integriert wurden.

Königin Christiane Eberhardine umgab sich mit ihrem Hofstaat und in Gemälden mit inszeniert fremdländischen Menschen, die mit möglichst vielen Exotica effektiv vorgeführt wurden, im Kontrast zum „kultivierten“ europäischen Hof standen und gleichzeitig die überregionale Bedeutung des Hofes vor Augen führten.



Abb. 1: Mohrin in rotem Kleid, gelber Haube und Perlenschnur, Öl/Lw, ehemals Schloss Charlottenburg/Berlin, GK I 5023, © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg



Abb. 2: Chinesen und Mohrin bei Musik und Tanz, Öl/Lw, ehemals Schloss Schwedt, GK I 7384, © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Abb. 3: Musizierende und tanzende Chinesen, Dapper, 1676, S. 71, © Sächsische Staats-, Landes- und Universitätsbibliothek Dresden

Literatur:

Gerd Bartoschek / Christoph Martin Vogtherr: Zerstört – entführt – verschollen. Die Verluste der preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg. Gemälde I, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 2004, S. 155.

Weygo Comte Rudt de Collenberg: Haus- und Hofmohren des 18. Jahrhunderts in Europa. In: Gesinde im 18. Jahrhundert (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert, hrsg. von der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 12), Hamburg 1995, S. 265-280.

Olfert Dapper: Gedenkwürdige Verrichtung Der Niederländischen Ost-Indischen Gesellschaft in dem Kaiserreich Taising oder Sina, durch ihre Zweyte Gesandtschaft [...] Ausgeführt durch Joan van Kampen, und Constantin Nobel [...] Als auch die Dritte Gesandtschaft [...], Amsterdam 1675 [erschienen] 1676.

Monika Firla: Darstellungen von Afrikanern im Württemberg des 17. und 18. Jahrhunderts. In: TRIBUS. Jahrbuch des Linden-Museums 46, 1997, S. 57-79.

Thomas Thomsen: Albert Eckhout. Ein niederländischer Maler und sein Gönner Moritz der Brasilianer. Ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert, Kopenhagen 1938, S. 105-125.

Zur Autorin:

Dr. des. Silke Herz, Dissertation: Der Raum der Königin. Kunst und Kunsthandwerk im Kontext fürstlicher Standesrepräsentation am Hof der sächsischen Kurfürstin und polnischen Königin Christiane Eberhardine (1671-1727): Raumdisposition – Interieur –Garten. TU Dresden 2016.

Stolz und gelehrt. Luis Meléndez in seinem Selbstbildnis mit Aktstudie

In dem Selbstporträt von 1746 (Paris, Musée du Louvre) präsentiert sich der spanische Künstler Luis Meléndez (1715-1780) mit einem ausgewählten Werk in der Hand. Ernst und voller Stolz schaut der Künstler dem Gegenüber in die Augen, mit denen jener die Resultate seines Könnens (das Porträt wie die präsentierte Aktstudie) mustert. Den rechten Arm hat Meléndez in die Hüfte gestemmt, einen Kreidehalter mit schwarzer und weißer Kreide in der Hand, die mit zwei Fingern auf die gezeichnete Aktstudie verweist. Unter seiner rechten Hand bauscht sich ein dunkelblaues Tuch. Die Kleidung – eine dunkelgrüne Samtjacke, eine weiße Weste, darunter ein feines weißes Hemd mit *jabot*, einem Volant, der zwischen den Vorderkanten der Weste hervorschauen soll, – kennzeichnet den Künstler als Intellektuellen. Seine Haare hat Meléndez mit einem traditionellen Tuch zusammengebunden. Den in Kleidung und Habitus formulierten Anspruch bestätigt die Aktstudie in der erhobenen Linken. Das Blatt zeigt ein stehendes männliches Modell in verlore-nem Profil. Es hat seinen linken Unterschenkel auf ein niedriges Podest aufgelegt, den rechten Arm vor dem Körper angewinkelt und den linken seitlich abgesenkt; der Körper verdeckt, ob das Modell einen Gegenstand hält. Seitlich an den Rand des Blattes sind einige wenige Strichproben gesetzt. Mit Signatur und Datierung des Blattes („Luis Meléndez Fac.at / Año de 1746“) ist zudem das Bildnis signiert und datiert.

Das für diesen Beitrag ausgewählte Gemälde schmückt das Cover des Sammelbandes „Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit“, den Henrik Karge im Jahr 1991 herausgab. Ein „Einblick in die Fülle der spanischen Malerei“ war dezidiert genanntes Ziel des Bandes mit seinen vielfältigen Aussagen zu ihrer Polarität zwischen „Darstellung unmittelbarer Lebenswirklichkeit oder Vision anderer Welten aus Religion und Traum“ (Karge 1991, Vorwort).

Bei Meléndez' Bildnis ergibt sich eine methodisch interessante Engführung von historischer und persönlicher Situation: Spanien gilt als Land

mit einer scharfen Inquisition und entsprechenden Auswirkungen auf die Kunst. 1747, also nur ein Jahr nach Entstehen von Meléndez' Selbstbildnis, wurde in Spanien das gemeinschaftliche Aktstudium verboten (Bédat 1973, S. 61). Um die Auswirkungen dieser kunstpolitischen Entscheidung einschätzen zu können, ist es wichtig, die Aufgabe der akademischen Aktstudie zu fokussieren, die ich im Rahmen meiner Dresdener Habilitation neu definieren konnte: Die Studie nach dem lebenden Modell ist diejenige künstlerische Aufgabe, bei der sich der Künstler allein auf die Darstellung des Menschen konzentrierte. Im Wortsinn geht die Aktstudie auf die Studie des „actus“, des bewegten Körpers, zurück; also bedeutet „Aktstudie“ „Studie des bewegten Körpers“ (Froitzheim 1994, S. 7). Die Nacktheit des Modells ist nicht Zweck und Inhalt der Darstellung, sondern notwendiges Hilfsmittel, um den Körper in Ruhe oder Bewegung ungestört studieren zu können. Der Modus der akademischen Aktstudie bündelt eine Reihe von Herausforderungen, die Künstler beherrschen müssen, um überzeugend figürliche Kunst schaffen zu können: Das Erstellen einer korrekten Aktstudie erforderte die technische Beherrschung der Möglichkeiten der Zeicheninstrumente, eine korrekte Darstellung des menschlichen Körpers unter Berücksichtigung des jeweiligen Blickwinkels des Zeichners auf das Modell mit allen Konsequenzen für verkürzte Körperteile. Orte des Aktstudiums sind die frühneuzeitlichen öffentlichen und privaten Akademien, die weniger als Ausbildungsstätten, sondern vielmehr als wissenschaftliche und gelehrte Vereinigungen zu verstehen sind. Das Aktstudium ist demnach eine von den gelehrten Künstlern praktizierte Wissenschaft, die in Experimenten (Posen) die schöne und regelgerechte Darstellung des menschlichen Körpers erforscht.

Meléndez ist uns heute vorwiegend als Stilllebenmaler bekannt. Zu erinnern ist an Werke wie die zahlreichen *bodegones*, die sich durch eine präzise Beobachtung und hervorragende

Mimesis der jeweiligen Stofflichkeit der dargestellten Gegenstände – Geschirr, Lebensmittel wie Fisch, Fleisch, Früchte, Gemüse, Brot – auszeichnen. Seine Lebenswirklichkeit und Kunstpraxis hatten sich letztendlich aus verschiedenen Gründen mit der akademischen Welt in Madrid nicht vereinbaren lassen – doch diese Geschichte führt hier vom Thema weg.

Meléndez' Selbstbildnis legt die Vermutung nahe, dass der damals Dreißigjährige sein Leben anders plante, als es dann verlief. Das lebende (männliche) Modell hatte Luis wohl in der provisorischen Akademie in Madrid, die sein Vater Francisco Antonio leitete, studieren können; ansonsten war Luis in den Werkstätten der französischen Künstler Jean Ranc und Louis-Michel van Loo in Madrid ausgebildet worden (Cherry 2006, S. 33f.). Für das Bildnis ist kein Auftrag bekannt (Cherry 2006, S. 34). Es kann als Ausweis des

Könnens seines Urhebers gelesen werden, als künstlerisch formulierte Empfehlung an den Hof für eine hochstehende Position, von der genau dieses hier dargelegte Können erwartet werden durfte. Das Selbstbildnis belegt den Anspruch, Kunst auf der höchsten denkbaren, intellektuellen Ebene zu schaffen. Meléndez' Vision lag – so die Auskunft dieses gemalten Selbstzeugnisses – in einer wissenschaftlich fundierten Kunstpraxis auf europäischem Niveau, seinen berühmten Zeitgenossen François Boucher oder Anton Raphael Mengs vergleichbar. Die Qualifikationen als Gelehrter der Kunst beweisen einerseits das Selbstbildnis selbst und andererseits die im Bild gemalte gezeichnete Aktstudie; dies ist möglich, weil zur Mitte des 18. Jahrhunderts das Aktstudium die höchste erreichbare Qualifikation eines Künstlers darstellte.

Literatur:

Claude Bédat: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle.* (Publications de l'Université de Toulouse, le Mirail. Série A, 19). Toulouse 1973.

Peter Cherry: *Luis Meléndez. Still-Life Painter.* Madrid 2006.

Eva-Marina Froitzheim (Hg.): *Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett.* Ausstellung Karlsruhe 1994. Karlsruhe 1994.

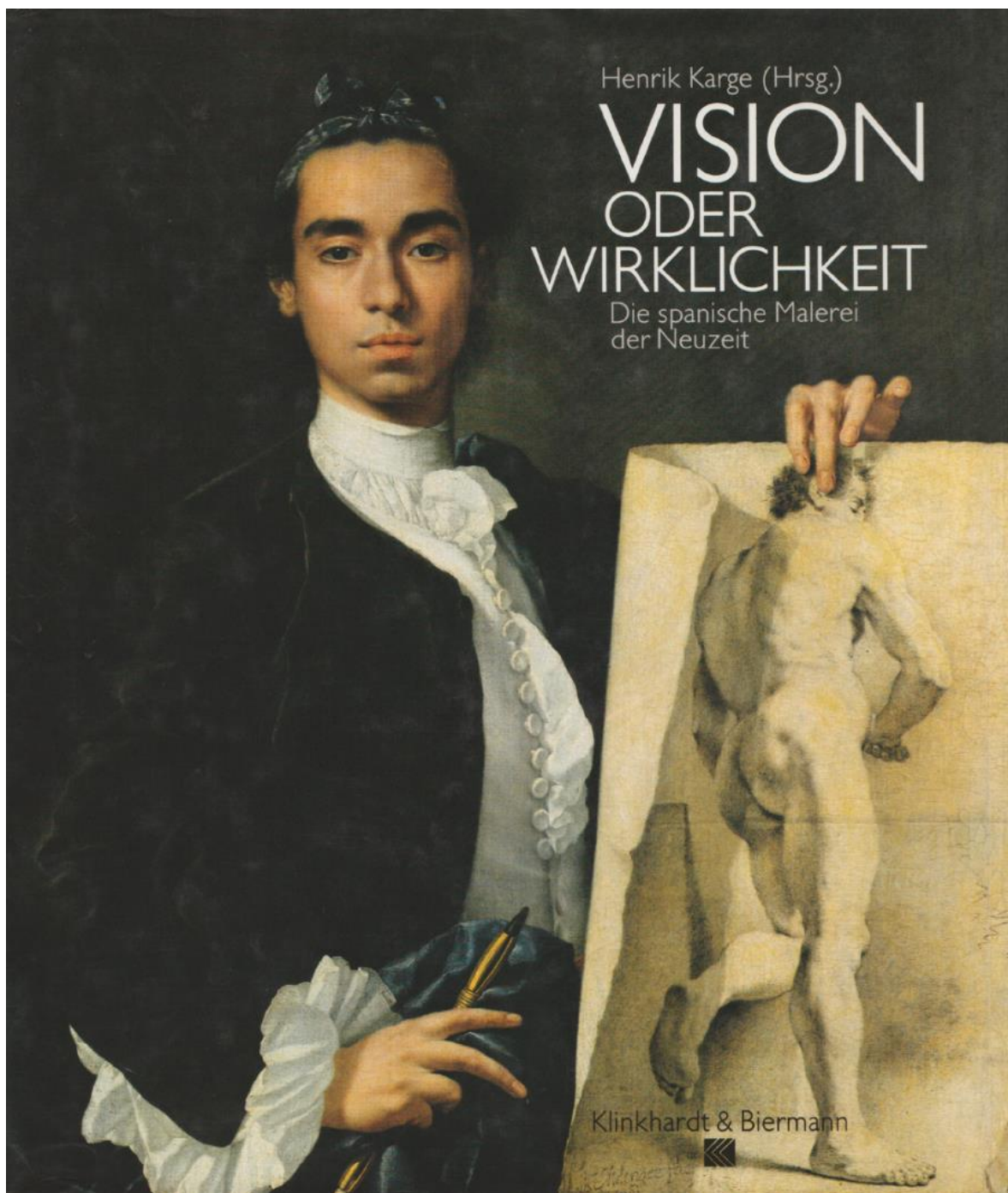
Véronique Gerard Powell und Claudie Ressort: *Musée du Louvre, Département des Peinture. Catalogue: Écoles Espagnole et Portugaise.* Paris 2002.

Henrik Karge (Hg.): *Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit.* München 1991.

Susanne Müller-Bechtel: *Von allen Seiten anders. Die akademische Aktstudie 1650-1850.* Zugl. TU Dresden, Habil.-Schrift 2015. Berlin 2018 (im Druck).

Zur Autorin:

Dr. phil. habil. Susanne Müller-Bechtel, Universität Würzburg (Elternzeitvertretung; 2016-2018), wiss. Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft/Professur Karge 2006-2014, Habilitation: *Die akademische Aktstudie (~1675-1850) – höchste Qualifikation des (früh)neuzeitlichen Künstlers, wissenschaftliches Bild, Rezeptions- und Entwurfsmedium.* Habil.-Schrift, TU Dresden 2015.



Cover von Karge 2006 unter Verwendung von Luis Meléndez: Selbstbildnis mit Aktstudie, 1746, Öl auf Leinwand, 99,5 × 82 cm, bez.: „Luis Meléndez Fac.at / Año de 1746“ (als Signatur auf der gemalten Zeichnung), Paris, Musée du Louvre, RF 2537, © Klinkhardt & Biermann Verlag

Ein Porträt des Athanasius Graf Raczyński von Wilhelm von Kaulbach

Im Sommer 1835 traf der polnische Graf Athanasius Raczyński in München auf den Maler Wilhelm Kaulbach (zu diesem Zeitpunkt noch ohne „von“). Raczyński stellte sich in der Eigenschaft eines Kunstsammlers und -suchers bei Kaulbach vor. Dies war der Beginn einer wunderbaren Künstler-Mäzen-Freundschaft mit vielen Höhen und Tiefen, die knapp vierzig Jahre halten sollte.

Raczyński hielt sich 1835 für mehrere Tage in Bayern auf, um Werke für seine Gemäldesammlung in Auftrag zu geben, vorzugsweise nicht über Vermittler, sondern bei den Künstlern selbst. Er kam mit den besten Empfehlungen aus Berlin, Düsseldorf und München. So hatte er u. a. bereits mehrere Werke bei Carl Wilhelm Wach in Auftrag gegeben, durfte sich einen vertrauten Freund Wilhelm Schadows nennen und stand mit Julius Schnorr von Carolsfeld in Kontakt. Von Kaulbach, der sich zu diesem Zeitpunkt mit wenigen, recht kleinen Aufträgen über Wasser hielt, hatte Raczyński wohl durch Schnorr von Carolsfeld erfahren, der ihm postalisch Informationen über die Münchner Kunstszene zukommen ließ. Neben der Erweiterung seiner Kollektion war Raczyński mit dem ehrgeizigen Projekt einer ersten umfassenden Darstellung der deutschen Kunstszene beschäftigt, 1836 bis 1841 unter dem Titel „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ in drei Textbänden und einem Tafelband publiziert. Nahezu jeder Künstler, mit dem er in diesen Jahren zusammen traf, fand Eingang in sein Buch, lieferte – gewollt oder ungewollt – seitenfüllende Informationen und, entscheidend für den Ansatz des Grafen, Abbildungen. Raczyński reichte es nicht zu beschreiben, er wollte zeigen und bildlich darstellen, ein in diesem Umfang neuartiges Unterfangen im Bereich aktueller Kunst. Zunächst hatte Raczyński Schnorr von Carolsfeld für die Koordination von Reproduktionsgrafiken für den Teil des Buches zur Münchner Kunst verpflichtet. Der Maler war jedoch mit den Aufträgen Ludwigs I. für die Münchner Residenz voll ausgelastet und hatte Raczyński um Entlastung gebeten. Kaulbach und Raczyński wurden sich schnell

einig. Mit einem zeitaufwendigen, kostspieligen Auftrag für seine Sammlung gewann der Graf den Künstler für sich. Nach einem für Leo von Klenze angefertigten kleinen Karton mit dem Thema der „Hunnenschlacht“ gab Raczyński eine monumentale Version in Auftrag und setzte damit den Startpunkt für die Karriere Kaulbachs. Gleichzeitig betraute er ihn mit der Gestaltung des Titelbildes für den Band zur Münchner Kunst und der Koordination der Reproduktionsgrafiken. Auf den Titel gehörten nach Raczyńskis Wunsch Wilhelm Schadow, Peter von Cornelius, Bertel Thorvaldsen und Karl Friedrich Schinkel (Abb. 1). Von den Genannten arbeitete außer Cornelius zwar keiner in München, doch gelang es Raczyński, die Kunstszene eines spezifischen Ortes stets in Zusammenhang mit überregionalen Kunstzentren zu betrachten. Kaulbach ließ es sich nicht nehmen, sein eigenes Porträt unterzubringen. Selbstbewusst berichtet er: „Im Vorgefühl meines künftigen Ruhmes habe ich unwillkürlich mein Bildniß hingemacht (an welchem eben die Muse beschäftigt ist, um ihm größere Vollendung zu geben).“ (zit. n. Kaiser 2017, S. 430).

Vollendung ließ Kaulbach auch Raczyński angedeihen. Wohl während eines Atelierbesuchs des Grafen und als Erinnerung an den Beginn ihrer Zusammenarbeit zeichnete Kaulbach dessen Porträt (Abb. 2). In entspannter Denkerpose sitzt Raczyński vor einem nicht näher definierten Hintergrund auf einem schlicht gestalteten Stuhl mit geflochtener Sitzfläche. Den Kopf hält er gestützt vom linken, auf der Lehne ruhenden Arm, der rechte liegt ein Stück abgewinkelt vom Körper auf einer in der Zeichnung unsichtbar gelassenen Erhebung, wohl einem Tisch oder einer Kommode. Das linke Bein ist angewinkelt zur Seite gestellt, das rechte ragt locker gebogen nach vorn Richtung Betrachter. Elegant fallen die Rockschoße des Mantels zu beiden Seiten des Stuhls herab. Die ganze Pose signalisiert Entspannung. Raczyński ruht in diesem Moment, schaut den Betrachter sanft, aufmerksam und vielleicht ein wenig müde an. Er scheint sich in



Abb. 1: Heinrich Lödel nach Wilhelm von Kaulbach, Frontispiz zum zweiten Band der „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, Kupferstich, 1838, ca. 29 x 22,4 cm, Düsseldorf, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek, Sign. KW267(4), © Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek



Abb. 2: Wilhelm von Kaulbach, Porträt Athanasius Graf Raczyński, 1835, Bleistift, 60,5 x 41 cm, Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań, Inv.-Nr. MNP FR 397, © Poznań, Nationalmuseum, Foto: Adam Cieślowski

Gegenwart des Künstlers gelöst genug zu fühlen, um all diese Dinge zum Ausdruck zu bringen. Kaulbach hat mit dieser Zeichnung keine Vorlage für ein repräsentatives Porträt angefertigt. Schon wenige Tage nach ihrer ersten Begegnung war

ein solch vertrautes Verhältnis entstanden, dass der Maler den Grafen in intimer Atmosphäre und der Haltung eines Mannes unter Seinesgleichen einfangen konnte. Raczyński, der die Künste liebte und selbst im privaten Bereich zeichnete, war

für die Dauer dieser Porträtsitzung ein Teil der Szene, der er sich im offiziellen Leben allein als Mäzen, Sammler und Schriftsteller nähern konnte.

Kaulbach behielt diese Pose des Grafen – bei allen später auftretenden Differenzen – in Erinnerung. 1850 setzte er Raczyński an der Neuen Pinakothek ein Denkmal (Abb. 3). Ludwig I. hatte seinen Hofmaler mit einem Zyklus von Wandbildern für die Außenfassade des Museumsneubaus beauftragt (zerstört, erhalten geblieben sind Ölstudien). Thema der Fresken war die Förderung der schönen Künste durch die Person des

Königs. Auf einem der Wandfelder war an prominenter Stelle Raczyński zu sehen. Mit dem ihm zugehörigen Attribut eines Buches saß der Graf als einziger Nicht-Künstler des bewegten Aufzugs am Schreibtisch und beobachtete die unter Ludwig I. tätigen Künstler. All das, was in München in diesen Jahren geschah, hat Raczyński dokumentiert und ist dadurch selbst ein Teil des bayerischen Kunstkosmos geworden. Eine größere Ehre ist wohl kaum einem Kunstschriftsteller des 19. Jahrhunderts von einem Objekt seiner Studien zuteil geworden.



Abb. 3: Wilhelm von Kaulbach, Die von König Ludwig I. zur Ausführung seiner Ideen berufenen Künstler im Fach der Historien-, Schlachten-, Landschafts- und Genremalerei, wohl 1849, Öl auf Leinwand, 81,5 x 167,7 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, Inv.-Nr. WAF 410, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München

Literatur:

Uta Kaiser: Sammler, Kenner, Kunstschriftsteller. Studien zur „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ (1836–1841) des Athanasius Graf Raczyński (Studien zur Kunstgeschichte, 207), Hildesheim / Zürich / New York 2017.

M. Piotr Michałowski (Hrsg.): Galeria Atanazego Raczyńskiego (Katalog zbiorów. Muzeum Narodowego w Poznaniu, 9). Atanazy Raczyński Gallery (Catalogue of the Collections of the National Museum in Poznań, 9), Poznań 2005.

Zur Autorin:

Dr. Uta Kaiser, wiss. Mitarbeiterin für Bildende Kunst bis 1850 und Angewandte Kunst am Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte, 2003–2015 Studentin bzw. Doktorandin bei Henrik Karge, 2015 Verteidigung der von Henrik Karge betreuten Dissertation zu Athanasius Graf Raczyński (2017 auf Henrik Karges Vermittlung hin bei Georg Olms publiziert).

Von Ägina nach Dresden – die Gipsabgüsse der Giebelfiguren des Aphaia-tempels im „Königlich Sächsischen Mengs’schen Museum der Gypsabgüsse“

Im 1843 publizierten Verzeichnis des *Königlich Sächsischen Mengs’schen Museums*, wie die Dresdner Gipsabgusssammlung, die auf die 1782 aus dem Nachlass Anton Raphael Mengs’ in Rom angekauften Abgüsse zurückgeht, in jener Zeit genannt wurde, tauchen zum ersten Mal Abgüsse der Giebelfiguren des Aphaia-tempels aus Ägina auf, der so genannten Ägineten. Bisher ungeklärt blieb die Frage nach dem Zeitpunkt ihrer Erwerbung wie nach ihrer Provenienz.

Aus dem reich bebilderten *Catalogue des jets du stuc* [...], der zur Eröffnung der Gipsabgusssammlung im Jahre 1794 angelegt worden war, stammt die hier abgebildete kolorierte Federzeichnung, die zusammen mit den Darstellungen anderer Neuerwerbungen der Sammlung dem Verzeichnis nach 1843 beigelegt wurde. Diese in der Forschung bisher nicht diskutierte Zeichnung stellt zugleich eine der detailreichsten grafischen Wiedergaben der Aufstellung der Ägineten in der Mitte des 19. Jahrhunderts dar.

Die um 500 v. Chr. geschaffenen marmornen Giebelfiguren des Aphaia-tempels zählen zu den berühmtesten Werken griechischer Bauplastik und markieren den stilistischen Wendepunkt von der Archaik zur Klassik. Sie wurden im Jahre 1811 durch das britisch-deutsche Ausgraberteam um Charles Robert Cockerell und Carl Haller von Hallerstein gefunden und ein Jahr später vom bayerischen Kronprinzen Ludwig I. für 135.000 Franken angekauft (Wünsche 2011, S. 45). Dieser ließ die fragmentarisch erhaltenen Skulpturen nach Rom bringen. Dort wurden sie von Johann Martin von Wagner, der zugleich Ludwigs Kunst-agent in Rom war, und Berthel Thorvaldsen restauriert und ergänzt, während Cockerell die Rekonstruktion der Aufstellung übernahm. Diese Arbeiten wurden nach mehreren Korrekturen 1820 beendet, und die Ägineten nach München überführt. Dort verantwortete ab 1827 Leo von Klenze in der fertig errichteten Glyptothek ihre

Aufstellung, bevor sie ab 1830 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.

Bei den während der Grabung wiederentdeckten 17 Skulpturen handelt es sich um die Bildwerke des Westgiebels sowie des Ostgiebels des Aphaia-tempels, zwei Akrotere, einige Statuenfragmente und ein Bruchstück einer Inschrift.

Die Interpretation der Bildthemen, die von den damaligen Archäologen aufgestellt wurde, besitzt bis auf die Deutung einiger der Dargestellten bis heute Gültigkeit: Während der Ostgiebel den ersten Kampf um Troja mit der Ermordung des Laomedon zum Thema hat, zeigen die Figuren des Westgiebels den zweiten Kampf, den Homer in seiner Ilias beschreibt (Hirt 1818, S. 167–204).

Wie der abgebildeten Federzeichnung zu entnehmen ist, waren die Abgüsse auch in Dresden entsprechend der von Cockerell vorgeschlagenen Positionierung aufgestellt worden, wobei die obere Figurengruppe diejenige des Westgiebels zeigt, und die untere diejenige des Ostgiebels. Der Interpretation des 19. Jahrhunderts folgend, bewacht im Zentrum des Westgiebels Athena das Kampfgeschehen um den sterbenden Patroklos, zu dem der Trojaner Hektor eilt, während von beiden Seiten antithetisch griechische und trojanische Krieger aufeinander zuschreiten. Hinter ihnen sind Teukros und Paris als Bogenschützen dargestellt und im Begriff ihre Bögen zu spannen. Es folgen Speerwerfer, die ihre Speere bereithalten, während zwei in den Ecken der Giebel liegende Gestalten gefallene Krieger darstellen.

Auch wenn schon zur Mitte des 19. Jahrhunderts festgestellt worden war, dass der als Hektor bezeichnete Trojaner des Westgiebels aufgrund seiner stilistischen Ausführung eigentlich zur Gruppe des Ostgiebels gehört, wurde diese Aufstellung – entgegen den Originalen in München – bis 1890 in Dresden beibehalten.

Die nur vier Figuren des Ostgiebels geben auf der Zeichnung eine den Originalkontext verzerrende Aufstellung wieder: Im Zentrum der Figurengruppe befindet sich der mit Schild und Speer bewaffnete voranschreitende Telamon, der von Herakles als Bogenschützen und zwei gefallenen Kriegern, darunter Laomedon, flankiert wird. Neben den Giebelfiguren sind auf der Zeichnung, rechts der Gruppe des Ostgiebels, die anderen bei der Ausgrabung gefundenen Objekte dargestellt: drei Skulpturenköpfe, zwei Akrotere, mehrere Fragmente und eine Inschrift. Deren Abgüsse wurden jedoch erst später angekauft, da sie erst im Ausstellungsverzeichnis von 1857 auftauchen.

Weder im *Catalogue des jets du stuc* [...] noch im Verzeichnis von 1843 sind Informationen über den Erwerbungszeitpunkt und die Provenienz der Abgüsse enthalten, sodass diese bisher ungeklärt blieben. Bekannt ist, dass in Rom nach der Ankunft der frisch ausgegrabenen Antiken von Thorvaldsen Abgüsse der Giebelskulpturen angefertigt wurden, wie auch nach den Restaurierungen und Ergänzungen 1820. Zu jener Zeit erwarb u. a. der Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch für die dortige Kunstakademie Abgüsse der ergänzten Ägineten, kurz darauf folgten St. Petersburg und

Kopenhagen (Wünsche 2011, S. 127). Auch wenn sich die Originale seit 1827 in München befinden, scheinen dort so schnell keine neuen Abgüsse angefertigt worden zu sein. Denn aus einem 1841 erstellten Verzeichnis, welches für die Erweiterung der Gipsabgusssammlung der Karlsruher Kunsthalle angelegt wurde, geht hervor, dass man dort ebenfalls beabsichtigte, Abgüsse der Ägineten anzukaufen, wobei diese aus Rom zu beziehen seien (Grimm 1993, S. 238).

Dass dies auch auf die Dresdner Gipsabgüsse zutrifft, beweist nun ein wiederentdeckter Brief des damaligen Direktors der Dresdner Gipsabgusssammlung, Heinrich Hase, an den Berliner Archäologen Eduard Gerhard vom 20. Februar 1836. Er befindet sich im Nachlass Gerhards im Archiv der Zentrale des Deutschen Archäologischen Instituts. Darin berichtet ihm Hase über den Fortgang der der Abgusssammlung und kann u. a. vermelden: „Die aeginetischen Statuen sind in Rom angekauft und werden im Laufe des Sommers eintreffen“ (D-DAI-Z-AdZ-NL-GerE-HasH-GerE-001). Somit lässt sich nicht nur deren Erwerbung sicher auf das Jahr 1836 datieren, sondern auch beweisen, dass die Dresdner Abgüsse der Ägineten ebenfalls aus Rom stammen, wie einst die Mengs'schen Gipsabgüsse selbst.

Quellen und Literatur:

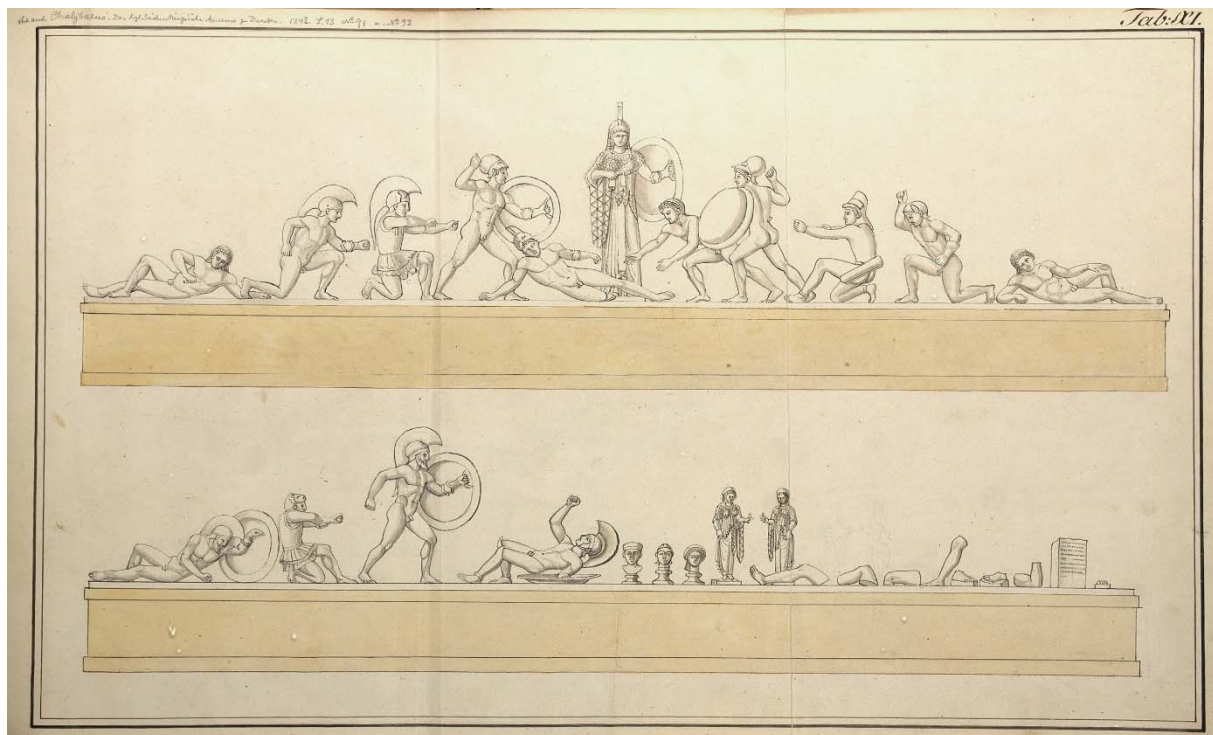
Deutsches Archäologisches Institut, Archiv der Zentrale, Nachlass Gerhard, Eduard, D-DAI-Z-AdZ-NL-GerE-HasH-GerE-001.

Carl Theodor Chalybäus: Das Königlich Sächsische Mengs'sche Museum zu Dresden, Dresden 1843.

Ulrike Grimm: Das Badische Landesmuseum in Karlsruhe. Zur Geschichte seiner Sammlungen, Karlsruhe 1993.

Alois Hirt: Die neu aufgefundenen Aeginetischen Bildwerke. An Hrñ. Director Schilling in: Litterarische Analekten 3, 1818, S. 167 – 204.

Raimund Wünsche: Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München, Lindenberg im Allgäu 2011.



Gipsabgüsse der Giebelfiguren und Fragmente des Aphaia-tempels auf Ägina (um 500 v. Chr.) in der Aufstellung der Dresdner Gipsabgusssammlung, anonyme Federzeichnung, gelb und grau laviert, 50,0 x 29,5 cm (Blattformat) bzw. 45,8 x 27,8 cm (Bildformat), Taf. XI des Nachtrags zu Johann Gottlob Matthäi: Catalogue des jets de stuc des plus excellentes Antiques en Figures, Bas-reliefs, en têtes, mains, pies etc: que Son Altesse Serenissime Electorale de Saxe, Frederic Auguste a acheté de Rome par Son Excellence Monsieur le Grand Chambellan le Comte Marcolini qui aux ordres du Souverain ont à present été dressés et rangés dans l'aile de Batiment sous la Galerie, Dresden 1794, Manuskript (nach 1838), Skulpturensammlung, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Zum Autor:

Christian Klose, M.A., Lehrbeauftragter am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft/Professur Karge im Sommersemester 2017, seit Oktober 2016 Promotion: Die Dresdner Gipsabgusssammlung und Formenwerkstatt im 19. Jahrhundert (Arbeitstitel), seit Dezember 2017 gefördert durch ein Promotionsstipendium der Gerda-Henkel-Stiftung.

Das etwas andere Italien.

Ein Scirocco-Tag an der Küste nahe Rom von Nino Costa

Ist das Italien? Wo sind der strahlend blaue Himmel, die wiedererkennbaren Landschaftsmotive und die Tarantella-tanzenden Ciociare? Der römische Landschaftsmaler Nino Costa (1826-1903) war sich der Konventionen von Italiendarstellungen im 19. Jahrhundert durchaus bewusst, entschied sich jedoch für eine subtilere und persönlichere Präsentation seiner Heimat. Das monumentale Landschaftsgemälde *Ein Scirocco-Tag an der Küste nahe Rom* ist eines seiner Hauptwerke und vereint in sich die Prinzipien seiner Kunst. Es zeigt einen Küstenabschnitt in der Nähe Roms zur Zeit des Sciroccos, dem heißen, Saharasaand bringenden Wind aus Nordafrika. Ein kräftiger Mann mit bloßem Oberkörper schleppt sich von der drückenden Hitze und dem Gewicht seines mit Laub bedeckten Korbes gebeugt durch eine karge Dünenlandschaft vom Meer Richtung Landesinneres. Die weiße Hose mit breitem roten Band weist ihn als Fischer aus. Das kleine Boot am Strand rechts lässt vermuten, dass er gerade vom Fang zurückgekehrt ist und die Fische, von Zweigen gegen die direkte Sonneneinstrahlung geschützt, im Korb nach Hause trägt. Zwischen Boot und Mann steht ein niedriger schief gewachsener Baum, dessen Stamm die gebeugte Gestalt des Fischers wiederholt. Zur Linken verschließen Felsen den Blick auf das Meer. Eine von Hartlaubgewächsen bedeckte Düne schmiegt sich an den Stein und führt zu einer rechteckigen Öffnung, die von Menschenhand gemacht zu sein scheint. Der Rest des sandigen Untergrunds ist mit Büscheln von trockenem Dünengras bewachsen.

Dem Sujet entsprechend wählte Costa ein Panoramaformat für diese ausgewogene Komposition. Die vertikalen Elemente von Fels, Figur und Baum strukturieren die Horizontale und rahmen den Blick auf das Meer im Hintergrund. Gelb und Ockertöne dominieren den Vordergrund, Braun und verschiedene Schattierungen von Grün den Mittelgrund und Grün-blau sowie Grau gemischt

mit Ocker und Blautönen den Hintergrund. Costa stellt einen real existierenden Küstenabschnitt dar, doch verweisen Komposition und Verteilung von Farbmassen auf Schemata klassischer Ideallandschaften. Außer einer kurzen Phase des Unterrichts bei akademischen Lehrern zu Beginn seiner Karriere Ende der 1840er Jahre hatte Costa jedoch keine klassische Kunstausbildung genossen, kannte und schätzte aber die ausgewogenen Landschaftskompositionen von Claude Lorrain und dessen Nachfolgern. Costa scheint ihre Prinzipien verinnerlicht zu haben und komponierte in seinem Streben nach Harmonie sozusagen mit dem Auge, indem er bestimmte Landschaftsausschnitte wählte, die in sich stimmig waren. Nachdem Costa sich von akademischen Lehrern losgesagt und der Landschaftsmalerei zugewandt hatte, verbrachte er viel Zeit im Umland von Rom um allein oder mit Kollegen nach der Natur zu arbeiten. Hier fand er seine Motive, studierte Details und atmosphärische Stimmungen für seine Werke und kehrte während des Werkprozesses wiederholt an dieselben Orte zurück, um sich seiner Beobachtungen zu vergewissern. Seine Salongemälde schuf er allerdings im Atelier. Laut Costas Biografin Olivia Rossetti Agresti begann Costa *Ein Scirocco-Tag* in den Jahren 1852/53 (Rossetti Agresti 1904, S. 65). Die Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom besitzt eine Studie für den Baum, die auf der Rückseite 1855 datiert ist. Dasselbe Motiv wählte der englische Maler George Heming Mason (1818-1872) für eine Skizze, was auf eine Zusammenarbeit vor Ort hindeutet. Costa hatte den Engländer Anfang der 1850er Jahre in Rom kennengelernt. Mason hatte den Römer zunächst als Meister angesehen. Nach kurzer Zeit jedoch arbeiteten sie als gleichwertige Kollegen, und Costa verriet seiner Biografin, dass er im Austausch mit Mason die Grundlagen seiner Kunst entwickelt hatte. Zeitgleich mit Mason machte Costa die Bekanntschaft des englischen Künstlers und späteren Präsidenten der Royal Academy Frederic

Leighton, mit dem ihm eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte. Ausgehend von diesen Kontakten entwickelte Costa über die Jahre hinweg ein Netzwerk britischer Künstler und Sammler, die seine stimmungsvollen, oft melancholischen Ansichten der italienischen Landschaft für ihre Subtilität und poetische Stimmung schätzten. In seiner Heimat fühlte sich Costa oft unverstanden und so konzentrierte er sich auf den ohnehin lukrativeren britischen Markt. Er zeigte seine Werke unter anderem in London in der Royal Academy of Arts sowie der Grosvenor Gallery und New Gallery, Ausstellungsorten, die dem Aesthetic Movement verbunden waren. Mit *Ein Scirocco-Tag* machte Costa 1874 sein Debut bei der Royal Academy (Royal Academy Exhibitors 1905, Bd. 2, S. 172). Das Gemälde blieb unverkauft und wurde einige Monate später in Liverpool gezeigt (Liverpool Autumn Exhibition 1874, S. 11, Nr. 216). Einen Käufer fand *Ein Scirocco-Tag* erst 1879 in dem Reverend Stopford Augustus Brooke, einem Geistlichen und Spezialisten für britische romantische Literatur. Dieser quittierte am 16. Juli 1879 den Erhalt des Gemäldes mit einem Brief an Costa und teilte diesem mit poetischen Worten seine Assoziationen mit, die den Kern von Costas Kunst treffen: „[...] I like its unity of feeling; [...] I like the old classic sadness in it, and the sadness closer to us, of the poor man whose life and toil are a part of the nature about him, and with whom the trees sympathise.“ (Brief von Brooke an Costa, London, 16. Juli 1879, zit. n. Agresti 1904, S. 170–171).

Costa strebte nach einer von empirischen Erfahrungen gestützten Darstellung atmosphärischer Stimmungen, mit denen tiefere Wahrheiten transportiert werden können. Figuren wie der Fischer sind Stimmungsträger die eins sind mit der Natur, die sie umgibt. In dem hier besprochenen Gemälde zeigt sich dies durch formale Parallelen wie der Wiederholung des Neigungsgrats von Mann und Baum. Darüber hinaus vermitteln die grau, blau und ockerfarbenen Schattierungen des Himmels dem Betrachter das Gefühl von drückender Hitze der mit Sandpartikeln aufgeladenen Luft. Brookes Interpretation zeigt, dass Costas Umsetzung der Idee aufging. Die Darstellung spezifischer meteorologischer Besonderheiten – wie dem Scirocco an der römischen Küste – nutzte Costa um sein Land in Facetten jenseits von Stereotypen zu präsentieren, was nicht selten zu Unverständnis beim breiten Publikum führte. „Our greatest Art critic complained that Signor Costa saw Italy without the sun, and its people without the joyousness. It is true that he oftentimes appears to prefer his country when she is veiled in cloud or mist, or by the approach of night.“ (The Costa Collection 1882, S. 221).

Was für die Masse ein Manko war, kristallisierte sich für einen erlesenen Kreis von dem Geist des Fin-de-Siècle verbundenen Briten der Mittel- und Oberschicht zum geschätzten Markenzeichen des Künstlers heraus.

Literatur:

Arnika Groenewald-Schmidt: Nino Costa (1826-1903). Transnational Exchange in European Landscape Painting, Cinisello Balsamo 2016.

Anonym: The Costa Collection, in: Art Journal, 1882, S. 221.

Olivia Rossetti Agresti: Giovanni Costa. His Life, Work and Times, London 1904.

Algernon Graves (Hrsg.): The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and their Work from its Foundation in 1769-1904, London 1905-1906.

Liverpool Autumn Exhibition of Modern Pictures, Ausst.-Kat. Walker Art Gallery, Liverpool 1874.



Nino Costa, *Ein Scirocco-Tag an der Küste nahe Rom*, c. 1852–1874, Öl auf Leinwand, 86,5 × 193 cm. Florenz, Galleria d'Arte Moderna, Leihgabe der Gagliardini Sammlung, © Gabinetto Fotografico del Polo Museale Regionale della Toscana

Zur Autorin:

Dr. Arnika Groenewald-Schmidt, Österreichische Galerie Belvedere, Wien (kuratorische Assistentin 19./20. Jahrhundert), 2006-2013 Promotion bei Professor Karge zu „Nino Costa (1826-1903) and transnational exchange in 19th-century European landscape painting“.

Zu schön für Protestanten: Rudolf Yelin des Älteren „Gebet im Garten Gethsemane“ in der Stadtkirche Tuttlingen

An einem Mittwochabend im Winter 1997 versammelte sich eine Gruppe von fünf oder sechs Studenten im "Doktorandenzimmer" des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Hier fand das erste Magistranden- und Doktorandenkolloquium von Henrik Karge statt.

Was bei diesem allerersten Treffen neben den Präliminarien besprochen wurde, ist nicht mehr bekannt. Fest steht, dass bei den ersten monatlichen Kolloquien noch nicht viele Abschlussarbeiten vorgestellt wurden – einfach, weil sie noch nicht abgeschlossen waren. Es wurde vielmehr berichtet aus laufenden Forschungen über Chorgestühle in Spanien, über Moissej Kogan, El Greco und Lübecker Sakristeien. Und es blieb – lange vor der Bologna-Reform und im kleinen Kreis – noch Zeit, kunsttheoretische Texte zu lesen und Kunstwerke zu diskutieren!

Unser Magister- oder Doktorvater war auf die weite Perspektive seiner SchülerInnen bedacht und konfrontierte uns auch mit ungewöhnlichem Stoff. Wir besprachen ein historistisches Gemälde aus dem 19. Jahrhundert, und Henrik Karges Begeisterung für die psychologischen Nuancen in der qualitätvollen Malerei ist mir unvergesslich.

Zwei Jahrzehnte später hat sich die Qualität vieler Werke dieser Zeit in der deutschen Provinz noch nicht ganz herumgesprochen – wie auch die sakrale Malerei im Kontext der Gründerzeit kaum erforscht ist.

Die Tuttlinger Stadtkirche (Abb. 1) wurde 1817 vorläufig vollendet. Als ursprünglich klassizistischer Bau ist sie nach der Renovierung durch Heinrich Dolmetsch 1903 kaum noch zu erkennen. An ihrer südlichen Kanzelwand sind zwei Gemälde von Rudolf Yelin d. Ä. aus Stuttgart angebracht, denen bis heute ihre berechnete Anerkennung versagt bleibt.

Anlass für den Kirchbau war der große Tuttlinger Stadtbrand 1803. Das Innere enthielt –

vermutlich, denn Quellen sind rar – neben den umlaufenden Säulen und Pilastern nur das Gestühl, eine Schwalbennestkanzel und seit 1865 ein großes Holzkruzifix. Der Bau wurde bereits kurz nach seiner Fertigstellung mit schwäbischen Spottnamen bedacht: „Fruchtschranne“, „Reithaus“. Ihre Schmucklosigkeit wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts für die Stadtgesellschaft, die sich rasant von Ackerbürgern zu Kleinindustriellen wandelte, zusehends unerträglich.

Daher gründete sich, um der Schlichtheit Herr zu werden, ein Kirchenverschönerungsverein, der Geld für die Ausmalung der Kanzelwand sammelte. 1892 sandte der damals noch junge Maler Rudolf Yelin, der gerade die Stuttgarter Stiftskirche ausgemalt hatte, im Auftrag des Kirchengemeinderates zwei Entwürfe für die Kanzelwand nach Tuttlingen: „Himmelfahrt“ und „Gethsemane“. Die beiden großen Gemälde sollten von Dekorationsmalerei des Reutlinger Malers Fritz Hummel umgeben werden. Diese Aufteilung war eine Auswirkung des mangelhaften Baumaterials: Nur der Turm war massiv gebaut, und man befürchtete Risse in der Wand (Bernhardt 2003, S. 19). So entstanden die beiden Leinwandgemälde Yelins in seinem Stuttgarter Atelier am Eugenplatz und wurden später vor Ort in die Silikatmalerei Hummels eingepasst. Ihre rückwärtige Versteifung ist im Seitenlicht gut zu erkennen.

Wie durch ein Fenster schauen wir durch die täuschend echt gemalte architektonische Rahmung auf das nächtliche Geschehen am Ölberg (Abb. 2). Während Jesus mit seinem Schicksal ringt, erscheint ein Engel, um ihn zu stärken (Luk. 22, 43). Yelin zeigt Jesus kniend, die Hände betend erhoben, er schaut zum Engel auf. Dessen linker Zeigefinger weist zum Himmel, die rechte Hand ruht vor dem Oberkörper. Beide Figuren sind in einen himmlischen Strahl getaucht. Die Lichtquelle ist nicht zu erkennen, denn sie wird vom „Fensterrahmen“ verdeckt; es könnte der

Mond sein. In diesem Strahl spielt sich die Zwiesprache der Figuren ab. Das Gesicht Jesu, im Dreiviertelprofil, ist erleuchtet, seine Augenbrauen und der Bart erscheinen markant. Der blond gelockte Engel aber schaut im Halbdunkel auf den Erlöser, nur seine nach oben weisende Hand ist angestrahlt. Das fahle Licht erhellt auch die felsige Landschaft, aus der ein Weg über den Hügel in den Hintergrund führt. Das helle Nachtblau des Himmels wiederholt sich in der Wolke des Engels. Die einzige warme Farbe ist der rote Umhang Jesu – aber auch hier lässt das Schwarz der Falten eher an ein prophetisches Blutrot denken.

Diese fast an ein gedämpftes Chiaroscuro erinnernde Farb- und Lichtregie Yelins steht konsequent den Lichtverhältnissen in der Kirche entgegen, an die sich die Dekorationsmalerei hält. Yelin schafft seine eigene Welt hinter dem Fenster, auch im malerischen Naturalismus der Gethsemane-Landschaft. Man meint, die kantigen Felssteine zu

spüren, sich an den Disteln am Wegesrand zu stechen und den Staub, der die trockenen Pflanzen im Vordergrund bedeckt, zu atmen – wenn man sich denn auf den Blick hinter die überkommenen Wertungen einlässt, wie es Henrik Karge seine Schüler 1997 lehrte.

Für die um Vorherrschaft in der rasch wachsenden Industriestadt Tuttlingen kämpfende evangelische Kirchengemeinde war diese auf Einfühlung gerichtete Malerei, die durch Schönheit überzeugen wollte, ein großer Schritt in die Zukunft. Als die beiden Wandbilder am 25. September 1894 offiziell übergeben wurden, erklärte man, „das Werk lobe den Meister“ (Bernhardt 2003). Über hundert Jahre und mehrere Avantgarden später müssen Kunsthistoriker die nach wie vor konservativ geprägten Tuttlinger erneut von der Qualität dieses meisterhaften Werkes überzeugen.

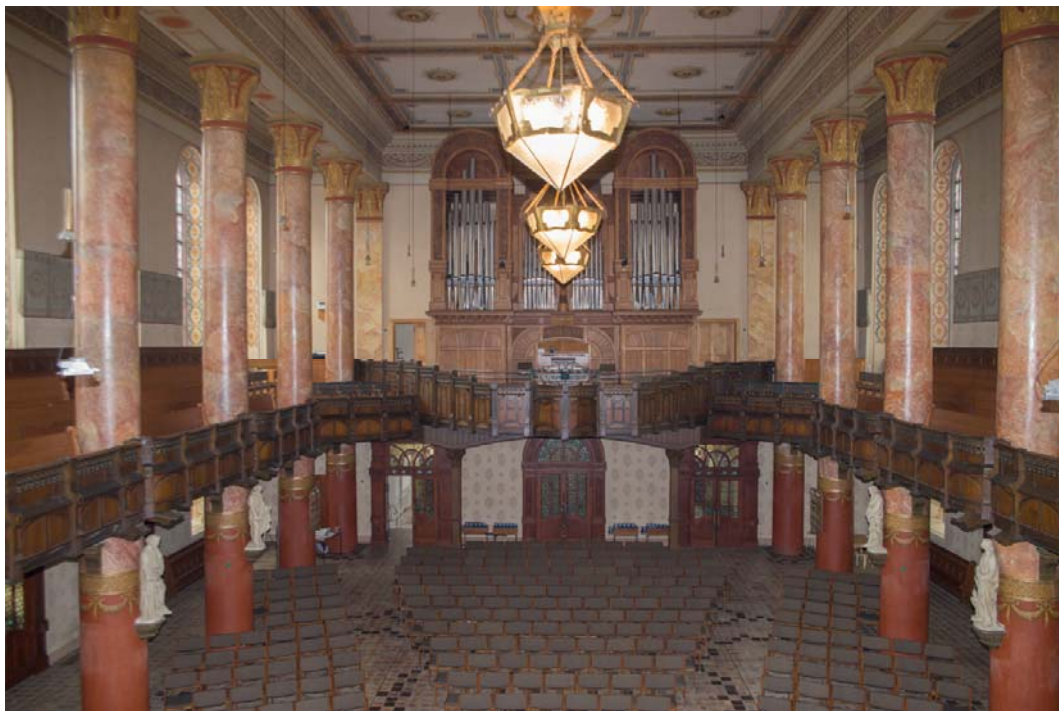


Abb. 1: Stadtkirche Tuttlingen (Einweihung 1817) mit Einbauten aus der Renovierung 1903, Blick nach Norden, Foto: Rolf Sutter, Tuttlingen



Abb. 2: Rudolf Yelin, Gebet im Garten Gethsemane (re), 1894, Öl auf Leinwand, ca. 7 x 3 m, Südwand der Stadtkirche Tuttlingen, Foto: Rolf Sutter, Tuttlingen

Literatur:

Justinus Bernhardt: Die evangelische Stadtkirche in Tuttlingen, in: Tuttlinger Heimatblätter 1975 (N.F. 38), Tuttlingen 1975, S. 18-34.

Justinus Bernhardt: Die künstlerische Gestaltung der Kanzelwand, in: Joachim Scheytt, Justinus Bernhardt u.a., Die evangelische Stadtkirche Tuttlingen, Tuttlingen 2003, S. 18-23.

Karl Becker: Die Restaurierung der Evangelischen Stadtkirche in Tuttlingen. In: Denkmalpflege in Baden Württemberg, 6. Jg. 1977, Heft 1, S. 1-5.

Bodo Cichy: Rudolf Yelin, 1864-1940: seine Zeit, sein Leben, sein Werk. Verein für christl. Kunst in der Evang. Kirche Württembergs Stuttgart (Jahresgabe für die Mitglieder des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs, 1987), Stuttgart 1987.

Rudolf Yelin: Malerei, Zeichnungen, Glasbildentwürfe 1864-1940. Ausstellung der Stadt Reutlingen vom 14.10.-11.11.1979 in der Eingangshalle des Rathauses, Reutlingen 1979.

Zur Autorin:

Dr. Anne Schaich, Freie Kunsthistorikerin in Tuttlingen, wiss. Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden 2000-2004 (Professur Klein) und 2008-2012 (Professur Karge); Magisterarbeit (CAU Kiel): Mittelalterliche Sakristeien. Architektur und Funktion am Beispiel Lübecks, München 1999; Dissertation (TU Dresden): Mittelalterliche Sakristeien im deutschsprachigen Raum: Architektur, Ausstattung und Funktion eines liturgischen Raums, Kiel 2008

Oskar Zwintschers *Ansicht von Meißen*

Die künstlerische Entwicklung des Dresdner Malers Oskar Zwintscher (1870–1916) ist eng mit seinem frei gewählten ‚Exil‘ in Meißen verknüpft. Ausgebildet an der Dresdner Kunstakademie zog sich der junge Maler 1892 nach seinem Studium in die nahegelegene kleine Stadt zurück, wo er bis zu seiner Berufung an die Akademie im Jahr 1903 lebte. Trotz dieses Rückzugs hat Zwintscher aber, anders als in der älteren Literatur angenommen, nicht abgewandt von den Entwicklungen seiner Zeit gearbeitet, sondern sich mit modernen Fragestellungen und Maltechniken auseinandergesetzt. Seine Schaffensphase in Meißen war eine äußerst produktive Zeit. Neben Porträts und ersten vielfigurigen Kompositionen entstanden in den 1890er Jahren auch eine Reihe von Landschaften. Die charakteristische Architektur der Stadt taucht in verschiedenen seiner Gemälde auf, wie in den Werken *Rote Dächer*, *Der alte Turm*, *Mondnacht*, *Familie* und *Selbstbildnis mit Tod*.

Eines der bemerkenswertesten Bilder, die er in dieser Zeit schuf, bildet das Werk *Ansicht von Meißen* aus dem Jahre 1896, in welchem er den Blick über das Häusermeer der Stadt aus seiner vier Jahre zuvor bezogenen Wohnung im Torbau des Meißener Schlosses einfing. Dominiert wird die Komposition durch die breite mittelalterliche Schlossbrücke, die von der rechten unteren Bildecke bis ins Zentrum der Darstellung führt. Der Blick des Betrachters schweift über die verschachtelten roten Dächer des vom düsteren, bewölkten Gewitterhimmel überspannten Gebäudeensembles. Die wenigen grünen Baumkronen, die sich vereinzelt zwischen den Häusern finden, korrespondieren mit den Wiesenhügeln des Hintergrunds. Auf die menschliche Präsenz verweisen allein die kleinen grauen Rauchschwaden, die aus den Kaminen aufsteigen. Neben der prägnanten Schlossbrücke geben spezifische Gebäude der Stadtansicht ihr charakteristisches Gepräge, wie in der rechten Bildhälfte das Burglehnhaus und das dahinter aufragende Augustiner-Chorherrenstift St. Afra oder in der

linken der achteckige Turm der Frauenkirche. Insbesondere durch die präzise Schilderung der markanten Bauwerke bleibt die Wiedererkennbarkeit der Stadtsilhouette gewahrt. Wie Vergleiche mit alten Fotografien verdeutlichen, ging es dem Maler aber keineswegs um eine genaue Erfassung der Stadttopografie. Zugunsten der Schaffung einer spannungsreichen Komposition variierte er einzelne Elemente und veränderte zum Teil die Proportionen der Gebäude.

In entscheidender Weise trägt zudem die koloristische Umsetzung zur besonderen Wirkung des Bildes bei. Äußerst modern erscheint, dass Zwintscher in *Ansicht von Meißen* – vergleichbar expressionistischer Intentionen – bestrebt war, ein subjektives Farberlebnis einzufangen. Unter Negierung traditioneller Mittel zur Suggestion von Raum- und Tiefenwirkung weist das leuchtende, ungebrochene Rot der Hausdächer im Hintergrund die gleiche kräftige Farbgebung wie der Bauwerke des Vordergrundes auf. Zudem offenbart die Maltechnik äußerst wegweisende Ansätze: Die einzelnen Baumkronen zeigen sich als eigentümlich amorphe Farbflecken und auch die Hausdächer und Wiesenhügel im Hintergrund präsentieren sich partiell als ungleichmäßige, unstrukturierte Farbfelder. Diese abstrahierende Überführung des Gesehenen in einzelne aneinandergesetzte Farbfächen erinnert an moderne Gestaltungsprinzipien, wie sie insbesondere in den Arbeiten der Künstlergruppe Nabis in Erscheinung treten, die ihre Motive zunehmend ins flächenhaft ornamentale überführten. Die Stilisierung der Natur sowie die Vereinheitlichung von Formen finden sich immer wieder in Zwintschers Werken, allerdings bleiben sie, anders als bei den Nabis, stets auf Einzelelemente in seinen Kompositionen beschränkt.

Während die Mehrzahl der Darstellungen Meißen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Ort als kleinstädtische Idylle zeigen, wird in Zwintschers Werk durch die Dominanz des kräftigen Rottens und dessen Steigerung mit

Hilfe des rot-grünen Komplementärkontrasts eine beunruhigende, geradezu bedrohliche Stimmung evoziert. Auch das aufziehende Gewitter, das den Himmel unheilvoll verdunkelt, unterstreicht diese Wirkung. Die Inszenierung des städtischen Gefüges als Sinnbild der Vereinigung und Entfremdung ist programmatisch für die Malerei des Symbolismus. In Analogie zur Literatur des Fin de Siècle spiegelt sich in den symbolistischen Stadtansichten die Ablehnung der zunehmend überbevölkerten, als bedrohlich empfundenen Städte wider. Die geschilderten Orte sind stets verlassen, erfüllt von unheimlicher Stille und wirken rätselhaft fremd. Bevorzugt wurden nächtliche Stimmungen, eine monochrome Farbgebung und surreale Lichtführung gewählt, die zur angestrebten Verfremdung und Mystifizierung der dargestellten Orte entscheidend beitragen. Zwar inszenierte auch Zwintscher die Stadt in seiner *Ansicht von Meißen* als einsamen, latent bedrohlichen Ort;

die geheimnisvolle Mystik, die insbesondere die Stadtansichten der belgischen und französischen Symbolisten kennzeichnet, besitzt sie jedoch nicht.

Auch nach seiner Übersiedlung nach Dresden im Zuge seiner Berufung blieb Zwintscher Meißen tief verbunden. Wiederholt griff er Motive der Stadtkulisse und des Umlandes in einzelnen Werken auf. Darüber hinaus finden sich in den wenigen erhaltenen Schriftzeugnissen des Malers immer wieder kurze Passagen, aus denen die besondere Bedeutung spricht, die Meißen für ihn besaß.

Oskar Zwintschers Gemälde *Ansicht von Meißen* ist nicht nur ein biografisches Werk, indem es eine wichtige Station seines Lebensweges wiedergibt, sondern nicht zuletzt auch ein Beispiel dafür, dass Zwintscher fern der großen Kunstmetropolen auf der Höhe der Kunst seiner Zeit arbeitete.

Literatur:

George L. Mauner: The Nabis. Their History and their Art. 1888–1896, New York / London 1978.

Joachim Uhlitzsch: Oskar Zwintscher, Leipzig 1984.

Rolf Günther: Oskar Zwintscher. Leben und Werk mit dem Werkverzeichnis der Gemälde, 1870–1916, Ausst.-Kat. Städtische Sammlungen Freital / Albrechtsburg Meißen / Barkenhoff Worpsswede / Landesmuseum Oldenburg 1999, Dresden 1999.

Frances Fowle: Stumme Städte, in: Richard Thomson (Hrsg.): Traumlandschaften. Symbolistische Malerei von Van Gogh bis Kandinsky, Ausst.-Kat. Van-Gogh-Museum Amsterdam / Scottish National Gallery Edinburgh / Finnish National Gallery Helsinki 2012/13, Stuttgart 2012, S. 105-126.



Oskar Zwintscher, Ansicht von Meißen, 1896, Öl auf Leinwand, 95 x 127 cm, bez. u. li.: „O. Zwintscher fec.“; Dresden, Albertinum – Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 3869, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Zur Autorin:

Dr. Janina Majerczyk, Persönliche Referentin des Präsidenten der Universität Osnabrück und Geschäftsführerin der Universitätsgesellschaft Osnabrück wie auch der Osnabrücker Friedensgespräche; von Henrik Karge betreute Dissertation: Oskar Zwintscher – Zwischen Symbolismus und Neuer Sachlichkeit, 2018 approbiert durch die Technische Universität Dresden.

„La Paresse“ – Thema mit Variationen

Eine junge nackte Frau, bäuchlings auf einem mit gemusterter Decke überzogenen Diwan ruhend, streichelt eine Katze (Abb. 1). Eine makellos weiße Fläche beschreibt den schönlinig-straffen Körper, der sich von dem raffiniert ornamental gemusterten Grund abhebt – eine natürlich-unschuldige und zugleich verführerische Aktdarstellung. Man spürt förmlich die wohlige Trägheit an einem heißen Sommertag, die aus dieser höchst zutreffend „La Paresse – Die Trägheit“ betitelten Komposition spricht.

Félix Vallotton, der Schöpfer dieses 1896 entstandenen Holzschnitts, war einer der Protagonisten der Ende des 19. Jahrhunderts europaweit einsetzenden Renaissance des Holzschnitts. In den japanischen Farbholzschnitten, die seit der erzwungenen Öffnung des Landes nach Europa gelangt waren und eine wahre Japonismus-Welle ausgelöst hatten, sahen europäische Künstler einen Weg aus dem als überholt betrachteten akademischen naturalistischen Illusionismus. Sie waren fasziniert von deren für europäische Sehgewohnheiten höchst ungewöhnlichen Kompositionsprinzipien. Zugleich wuchs auch das Interesse an der Technik des Holzschnitts an sich und rückte dieses althergebrachte Verfahren wieder in den Fokus. Im Gegensatz zu japanischen Holzschnitten, die sich durch ihren Farbenreichtum auszeichnen und auch zu denen seiner Zeitgenossen, die diesem Ideal nachstrebten, setzte Vallotton ausschließlich auf den klaren Kontrast von Schwarz und Weiß. Dabei reduzierte er die Formen aufs Äußerste und stellte samtige Schwarzflächen dem reinen Papierweiß gegenüber. Mit seinen Holzschnitten erlangte Vallotton nationale und internationale Anerkennung und trug damit wesentlich zum Aufschwung der Originalgraphik bei.

Knapp ein Dezennium später griff Ernst Ludwig Kirchner das Sujet des auf dem Sofa liegenden weiblichen Akts auf (Abb. 2). Sein im Gründungsjahr der Künstlervereinigung „Die Brücke“ entstandener „Mädchenakt auf Sofa – Das Modell 3“ gehörte zu einer Serie von sieben Darstellungen, die als Postkartenmotive vor-

gesehen waren. Das junge Modell liegt rücklings auf einem Sofa, die Beine übereinander geschlagen, die Arme unter der Brust gekreuzt. Es schmiegt seinen Kopf an die Seitenlehne und richtet dabei seinen Blick kokett lächelnd zum Betrachter. Im Gegensatz zu Vallottons „Paresseuse“ wirkt sie sehr präsent. Auch das Sofa mit dem lebhaft-bewegten Muster steht im Kontrast zu Vallottons dezent ornamentierten Kanapee. Gemeinsam ist beiden Kompositionen jedoch ihre Formensprache, sie wird bestimmt durch elegant fließende Linien und dem reinen Schwarz-Weiß-Kontrast der Flächen. Gleich Vallotton zeigt Kirchner einen idealisierten graziösen Akt, aus dem dekorative Eleganz und zugleich ein Hauch Frivolität spricht. Die Wirkung der Struktur des Holzes, gerissene, gesplitterte Flächen oder die kantigen Formen, für die die Brücke-Künstler später berühmt wurden, sind hier bei Kirchner noch in weiter Ferne.

Ebenfalls 1905 schuf Wilhelm Laage einen Holzschnitt, der einen liegenden Frauenakt zeigt (Abb. 3). Abgesehen vom Sujet selbst nimmt er durch den Titel „Die Faule“ eindeutig Bezug auf Félix Vallottons „La Paresse“. Laages Holzschnitt zeigt einen weiblichen Akt in kühner Untersicht aus großer Nähe. Die junge Frau liegt auf der Seite, dem Betrachter zugewandt, doch schaut sie ihn nicht an, ihr Blick wendet sich nach innen. Laage zeigt diesen weiblichen Akt nicht als elegant-raffinierte Verführerin, sondern als verletzlich Wesen. Wie auch bei Vallotton und Kirchner bestimmen im Wesentlichen schwarze und weiße Flächen die Komposition, im Gegensatz zu diesen sind sie aber nicht streng voneinander geschieden: bei dem Tuch, auf dem der Akt ruht, ebenso wie beim Haar und dem mit Rosen dekorierten Kissen ist die Oberfläche des Stocks locker aufgerissen. Linien verlaufen nicht scharf und gleichmäßig, sondern wirken wie eine mit dem Schneidewerkzeug skizzierte Zeichnung. Solchermaßen erscheint Laages Aktdarstellung nicht als idealisierte Statue, sondern „unmittelbar und unverfälscht“ (Ernst Ludwig Kirchner, Programm der „Brücke“, 1906).

Vergleicht man Laages und Kirchners in demselben Jahr entstandene Holzschnitte, so wird offensichtlich, dass Laage zu diesem Zeitpunkt die Intention und Formensprache der „Brücke“ vorwegnimmt, während das „Brücke“-Mitglied Ernst Ludwig Kirchner noch ganz dem Jugendstil verhaftet ist. Von 1896 bis 1924, also mehr als ein Vierteljahrhundert hat sich Laage dem Holzschnitt gewidmet. Durchaus beeinflusst von den Kunstströmungen seiner Zeit, aber unberührt von künstlerischen Konventionen schuf er Werke von

originärer Ausdruckskraft. Aus seinem frühen, mit ungebändigter Kreativität geschaffenen Œuvre ragen vor allem seine symbolisch aufgeladenen Blätter hervor, die ihre starke Ausdruckskraft aus dem materialgerechten Holzschnitt gewinnen. Die aufgerissenen Strukturen, das Sichtbarwerden der Holzmaserung sind Elemente, die erst Jahre später von den Künstlern der „Brücke“ aufgegriffen wurden. Obgleich heute fast vergessen, war Laage ein hervorragender Wegbereiter der expressionistischen Druckgraphik in Deutschland.



Abb. 1: Félix Vallotton, La Paresse (die Trägheit), 1896, Holzschnitt, 17,9 x 22,4 cm

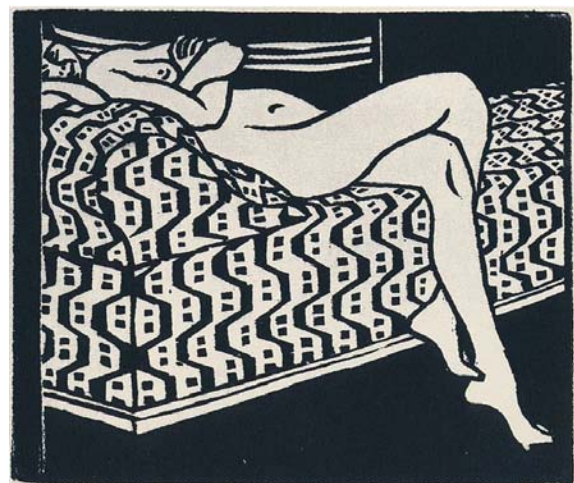


Abb. 2: Ernst Ludwig Kirchner, Mädchenakt auf Sofa, 1905, Holzschnitt, 8,4 x 10 cm



Abb. 3: Wilhelm Laage, Die Faule, 1905, Holzschnitt, 23,5 x 30,2 cm

Zur Autorin:

Dr. Claudia Schönjahn, 1999-2004 Städtisches Kunstmuseum Albstadt, seither freie Kunsthistorikerin Reutlingen, 2011 Promotion: „Monumentale Graphik!“ Otto Lange. Leben und Werk. Werkverzeichnis seiner Druckgraphik, Michael-Imhof-Verlag, Petersberg 2014

Geburtstagsblumen – in Farbe! Eine frühe Farbfotografie von Nicola Perscheid

Vor 111 Jahren erschien in der Fachzeitschrift „Photographische Mitteilungen“ eine Pinatypie von Nicola Perscheid, der Anfang des 20. Jahrhunderts zu den bekanntesten Fotografen in Deutschland gehörte. Als Berufsfotograf entwickelte er sein ästhetisches Formgefühl vor der Jahrhundertwende in der kunstfotografischen Bewegung. Die Aufnahme mit der häufiger Modell stehenden Empfangsdame und Stenotypistin des Ateliers Änne Jungmann hat zunächst eine überraschende Farbästhetik, denn verglichen mit zeitgleich entstandenen Farbfotografien verzichtet Perscheid nahezu vollkommen auf die Verwendung der Farbe Rot. Stattdessen dominieren die Komplementärfarben Gelb und Blau, die durch die Gegenüberstellung des blauen Kleides und der gelben Blumen betont werden. Die Pinatypie-Aufnahme wurde 1907 von Fritz Löscher in der Zeitschrift „Photographische Mitteilungen“ besprochen, der allgemein auf die Farbfotografie bezogen resümierte: „Die Farben bleiben einzeln und entbehren der feineren Nuancierung; [...]. Das Resultat hat immer einen Einschlag primitiver Buntheit für den feineren Geschmack, weshalb sich auch diese immerhin recht umständlichen und teuren Aufnahmen beim Publikum nicht einführen können, solange der heutige Stand der Technik nicht überwunden ist.“ (Fritz Löscher: Zu unseren Bildern. In: Photographische Mitteilungen. Halbmonatsschrift für Amateur-Photographie, Jg. 44, 1907, S. 251–253, hier S. 252.)

Bis 1902 standen nur orthochromatische Platten im fotografischen Handel zur Verfügung, die nicht rotempfindlich waren. Allgemein ist die fotografische Schicht ohne eine spezielle Sensibilisierung nur für blaues Licht empfindlich. Die Aktinität, die Eigenschaft des Lichts, in dieser Emulsionsschicht eine Belichtung hervorzurufen, konnte bei orthochromatischen Platten in den grün-gelben Spektralbereich gesteigert werden. Eine tonwertrichtige Wiedergabe aller für den Menschen sichtbaren Farben wurde erst durch die panchromatische Sensibilisierung erreicht, die 1902 von den beiden deutschen Fotochemikern Adolf Miethe und Arthur Traube entwickelt wurde. Ohne die Stabilisatoren für die Rotempfind-

lichkeit konnte diese Farbe auf der fotografischen Platte nicht wiedergegeben werden. Nachdem die ersten panchromatischen Platten auf dem Markt waren, scheinen die Fotografen auf die neue Möglichkeit, Rottöne farbgerecht wiedergeben zu können, so euphorisch reagiert zu haben, dass gerade diese Farbnuance besonders häufig und intensivfarbig aufgenommen wurde. Das beliebte Accessoire des Sonnenschirmes wurde beispielsweise häufig in einem leuchtenden Rot gewählt.

Perscheid nutzte nach der Verlagerung seines Ateliers von Leipzig nach Berlin vermutlich als einer der Ersten das von den Höchster Farbwerken vorm. Meister, Lucius & Brüning weiterentwickelte und neu auf den Markt gebrachte Farbverfahren Pinatypie. Die amerikanische Fachzeitschrift „Photo-era. The American Journal of Photography“ schrieb 1905: „Mr. Perscheid will devote himself also, as has been his wont, to Pinatypie, color photography according to the highest standard of the process, using a method developed and perfected by himself and of which he is an acknowledged master.“ (Notes and News. In: Photo-era. The American Journal of Photography. An illustrated Monthly of Photography and Allied Arts, Jg. 15, 1905, S. 184.)

Ein Vorteil der Pinatypie gegenüber dem Dreifarbendruck war zwar der Wegfall des Zwischennegativs, aber das Verfahren blieb dennoch sehr aufwendig. In der Praxis wurde das Pinatypieverfahren auf Papier und auf Glas unterschieden. Da der Farbstoff durch den Bildträger abgesaugt wird, zählt die Pinatypie zu den so genannten Absaugverfahren.

Für das Medium Fotografie bestand die Erwartungshaltung, dass die Aufnahme mit dem menschlichen Sinneseindruck identisch sein müsste. Die Referenz für diese frühen Farbfotografien bildete das Kolorit der bildenden Künste. Der technische Stand der frühen Farbverfahren und die eingeschränkten Möglichkeiten der Farbdruckverfahren gestatteten nur eine Wiedergabe pauschaler Tonwerte und erweckten damit zwangsläufig den Eindruck „primitiver Buntheit“. Die Diskrepanz zwischen der Farbigkeit des Originals und der fotomechanischen Wiedergabe im Zeitschriftendruck war gravierend, denn bereits

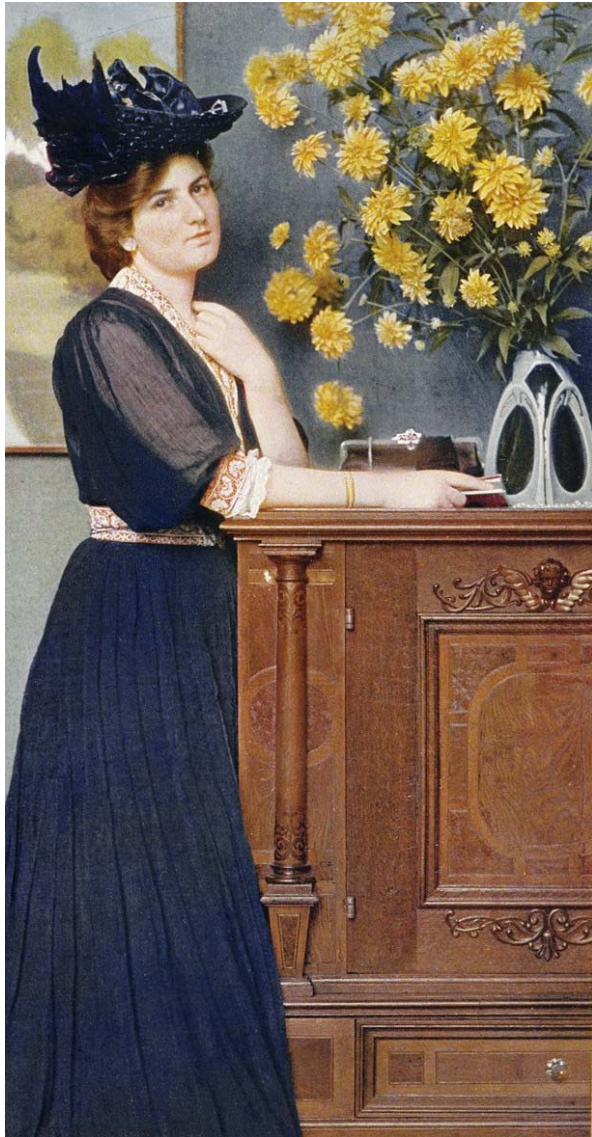


Abb.:
Nicola Perscheid: Fräulein Jungmann, Photographische Mitteilungen 1907, zwischen S. 216 und S. 217.

während der Aufnahme konnte der entstehende Farbton nur minimal beeinflusst werden und führte oftmals zu überraschenden Farbton-Ergebnissen. Die Reproduktion wiederum unterschied sich drastisch von der Farbigkeit des fotografischen Originals. Diese ungewohnte, teilweise plakative und undifferenzierte Farbigkeit wurde als Abweichung von der Norm identifiziert.

Eine andere Interpretationsmöglichkeit der Bildästhetik der frühen Farbverfahren, wie sie von Nicola Perscheid benutzt wurden, ist die Definition als methodisches Artefakt. Der Artefaktbegriff wird dabei nicht im etymologischen Sinn verwendet, sondern als Störung verstanden. Die Störung entsteht durch die Wahl eines ungeeigneten Verfahrens, denn die Farbwirkung der Aufnahmen entsprach weder der Erwartung der Fachkreise noch den Vorstellungen der Kunden. Bei der pauschalierten These, dass die Farbwirkung sowohl der Originalaufnahmen, als auch der Reproduktionen zunächst abgelehnt wurde, muss jedoch unterschieden werden, welchen technischen Modi die Farbe in diesen Bildern unterlag.

Alle Aufnahmen Nicola Perscheids übernehmen als Visualisierungsstrategie bereits bestehende Bildkonzepte aus den bildenden Künsten respektive der Malerei. Diese motivischen und stilistischen Adaptionen lassen sich sowohl in den kunstfotografischen Genrebildern, Tieraufnahmen und Landschaftsdarstellungen als auch in den monochromen und mehrfarbigen Porträtaufnahmen belegen. Als Paradoxon erscheint dabei, dass sich Perscheid als Protagonist der kunstfotografischen Bewegung der Jahrhundertwende um 1900 gegen die standardisierten Posen der auf Massenproduktion ausgerichteten Atelierfotografen richtete, obwohl er selbst in seinen Porträtstudien nur auf ein begrenztes Formenvokabular zurückgriff.

Literatur:

Katja Schumann: Nicola Perscheid (1864-1930). Werkübersicht und Detailforschung zu einem Künstlerfotografen, Norderstedt 2016.

Zur Autorin:

Dr. Katja Schumann, wissenschaftliche Redakteurin bei den Staatlichen Kunststammungen Dresden, Studium (bis 2003) und Promotion (2014) bei Prof. Dr. Karge, Doktorarbeit: Katja Schumann: Nicola Perscheid (1864-1930). Werkübersicht und Detailforschung zu einem Künstlerfotografen, Norderstedt 2016.

Ein irischer 3. Mai? Jack B. Yeats' *Funeral of Harry Boland* (1922) im Kontext der Stilkonstruktion einer irischen Moderne

Mitte der 1920er Jahre und im Kontext der irischen Unabhängigkeit erklärte der Kunstkritiker Thomas MacGreevy (1893–1967) den Maler Jack B. Yeats (1871–1957) zum Nationalkünstler Irlands und verglich sein Werk mit keinem Geringeren als dem Francisco de Goyas. Im Zuge dessen konstatierte er, „Yeats' [...] pictures such as *A Republican Funeral* will [one day] be considered as important a part of the nation's history as Goya's *3rd of May* is to the Spanish art lover" (MacGreevy 1999/1, S. 8). Bemerkenswert ist dabei zunächst, dass MacGreevy die historischen Gegebenheiten in Spanien Goyas mit denen Irlands im 20. Jahrhundert gleichsetzte (MacGreevy 1999/1, S. 3). Zusätzlich aber reihte der Kritiker Yeats damit auch in eine künstlerische Traditionslinie ein, sei doch der Ire ebenso wie der spanische Hofmaler in der Lage gewesen, zeithistorische Ereignisse seiner Heimat in adäquater Weise in die eigene Kunst zu übersetzen (MacGreevy 1999/2, S. 3), wobei er dessen Bild *A Republican Funeral* auf eine Stufe mit dem wohl bedeutendsten Gemälde Goyas stellte.

Zugleich belegen die von MacGreevy behaupteten Parallelen zwischen Goyas Erschießungsbild und Yeats' Bestattungsgemälde die zentrale Bedeutung, die er Yeats innerhalb der irischen Kunstgeschichtsschreibung zugedacht wissen wollte. Nicht umsonst betonte MacGreevy die dokumentarische Qualität der Darstellung, bei der es sich aufgrund eines Kameraverbots um das einzige bildliche Zeugnis des Ereignisses gehandelt habe (Pyle 1992, Bd. 1, Nr. 178). Allerdings, und das ist symptomatisch für Kanonisierungsversuche nationaler Kunst, geht mit MacGreevys Überhöhung des Werks auch die Verstellung des Blicks auf dessen kritische Nuancen und ambivalente Vielschichtigkeit einher.

The Funeral of Harry Boland, so der spätere Titel des 91,5 × 61 cm großen Ölgemäldes, das heute Teil der Niland Collection in Sligo ist, zeigt die Beisetzung des republikanischen Politikers Harry Boland (1887–1922), der 1922 im Zuge des

Bürgerkrieges von Soldaten des Freistaates erschossen worden war. Nachdem der bewaffnete Kampf um die politische Selbstständigkeit 1916 mit dem Osteraufstand eingeleitet worden war, begann 1919 der Unabhängigkeitskrieg, der 1921 mit der Unterzeichnung des Anglo-Irischen Vertrags endete. Dieser sah die Gründung des Irischen Freistaates vor, mit dem jedoch auch die Zweiteilung Irlands einherging. Der daraus resultierende innenpolitische Konflikt gipfelte 1922–1923 im Irischen Bürgerkrieg, in dem die Vertragsbefürworter die Oberhoheit behalten sollten. Allerdings standen Intellektuelle und Künstler, darunter auch Yeats, dem etablierten Freistaat durchaus kritisch gegenüber (Lloyd 2016, S. 94), eine Haltung, die auch in *The Funeral of Harry Boland* zum Ausdruck kommt. So stellt die Schilderung des Ereignisses auf dem irischen Nationalfriedhof im Dubliner Stadtteil Glasnevin zugleich eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Haltungen und der Widersprüchlichkeit der jungen irischen Geschichte dar.

Auffällig ist, dass das im Querformat angelegte Gemälde gar nicht das Grab selbst zeigt, welches durch die Umstehenden verdeckt wird, sondern stattdessen die große Trauergemeinde in den Blick nimmt. Der Kreis der Gäste, zu denen auch Vertreter der Irish Republican Army gehören, ist dabei um einen riesigen Berg von Blumenkränzen herum angeordnet, der sich vor der Grabstelle auftrümt. Zwei überdimensioniert angelegte Hochkreuze, die im linken Bildhintergrund unter grauem Himmel und hinter Baumreihen in die Höhe ragen, verweisen zusammen mit dem hinter der Menschenmenge angeordneten Fuß eines Rundturms auf die Renaissance der irischen Kultur im 19. Jahrhundert. Bei dem Bauwerk handelt es sich um das 1869 zu Ehren Daniel O'Connells (1775–1847) errichtete Denkmal, das zudem als konkrete Referenz auf die bereits ins 19. Jahrhundert zurückreichenden irischen Befreiungsversuche verstanden werden kann.

Innerhalb der geschlossen wirkenden Komposition sticht eine isoliert stehende Figur in der rechten Bildhälfte heraus, die bei MacGreevy unbenannt bleibt, für das Verständnis des Bildes aber wesentlich ist, handelt es sich bei ihr doch um Kevin O'Higgins (1892-1927), den damaligen Justizminister des Freistaates (Lloyd 2016, S. 93). Dass Yeats ihn, der im Bürgerkrieg zahlreiche Hinrichtungen von republikanischen Vertragsgegnern veranlasst hatte, in das Bild aufnahm, verdeutlicht die differenzierte Haltung des Künstlers, der sich selbst als Republikaner verstand, gegenüber der Verfasstheit des Freistaates. Denn während die republikanische Seite durch die Mehrheit der Trauergemeinde repräsentiert wird, tritt der etablierte Staat, vertreten durch O'Higgins, als Minderheit in Erscheinung.

Allerdings entwarf der Künstler, dessen Wertschätzung für Goya belegt ist, in einem überge-

ordneten Sinn auch einen hoffnungsstiftenden Moment; schließlich ist dem Motiv der Grablegung im christologischen Zusammenhang der Gedanke der Auferstehung inhärent. Daher sind durchaus andere als die von MacGreevy formulierten Gemeinsamkeiten zwischen den Gemälden Goyas und Yeats' zu konstatieren, die vielmehr in der Verschränkung von Sakralem und Historischem sowie in der Verweigerung dokumentarischer Genauigkeit liegen. So meinte bereits Susan Sontag, dass „Goyas Bilder [...] eine Synthese“ bilden, deren „Anspruch lautet: *solche* Dinge sind geschehen“ (Sontag 2003, S. 56). Diese synthetische Herangehensweise eröffnete auch Yeats die Sichtbarmachung widersprüchlicher Wahrheiten, die MacGreevy zum Trotz eben genau jenseits nationaler Geschichtskonstruktion auszumachen ist.



Jack B. Yeats: „The Funeral of Harry Boland“, 1922, Öl auf Leinwand, 91,5 × 61 cm, Sligo, Niland Collection, © Estate of Jack B Yeats (<http://www.themodel.ie/wp-content/uploads/2018/12/The-Funeral-of-Harry-Boland-by-Jack-B.-Yeats-1871-1957.jpg>; Zugriff am 05.07.2019)

Literatur:

David Lloyd: On Republican Reading. Ernie O'Malley, Irish Intellectual, in: Cormac K.H. O'Malley [Hrsg.]: *Modern Ireland and Revolution. Ernie O'Malley in Context*, Newbridge 2016, S. 79–106.

Thomas MacGreevy: Ohne Titel, Manuskript zu Jack Yeats, ohne Datum, TCD MS 7999/1, S. 1–8. Mit Zustimmung des Board of Trinity College Dublin, the University of Dublin.

Thomas MacGreevy: The Art of Jack B. Yeats, Typoskript, ohne Datum, TCD MS 7999/2, S. 1–3. Mit Zustimmung des Board of Trinity College Dublin, the University of Dublin.

Hilary Pyle: *Jack B Yeats. A Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, 3 Bde, London 1992.

Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München / Wien 2003.

Zur Autorin:

Elisabeth Ansel, Promotionsstipendiatin des Freistaates Sachsen, wiss. Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft/Professur Karge 2010–2016, seit 2015 Promotionsvorhaben bei Prof. Dr. Karge zum Thema: „Der irische Künstler Jack B. Yeats (1871–1957). Die Suche nach nationaler Identität in der Moderne“

Ein wiederentdecktes Schlüsselwerk von Otto Hettner: Das Porträt seiner Frau Jeanne mit Hut

Das umfangreiche, stilistisch vielfältige Werk des 1875 in Dresden geborenen Malers, Grafikers und Bildhauers Otto Hettner (1875-1931) ist heute nahezu unbekannt. Der Künstler hatte zunächst in Karlsruhe und Paris Malerei studiert, mehrere Jahre in der pulsierenden Kunstmetropole gelebt, sich mit Edvard Munch angefreundet und intensiv mit den neuesten Entwicklungen auseinandergesetzt, bevor er sich zwischen 1905 und 1911 zusammen mit seiner Frau Jeanne (1878-1958) in Florenz niederließ. Nach einem kurzen Aufenthalt in Berlin und der Teilnahme am Ersten Weltkrieg erhielt Hettner 1917 den Ruf an die Dresdner Kunstakademie, wo er schließlich ab 1919 als Professor lehrte und maßgeblich verantwortlich für den Anschluss der Institution an die internationale Moderne war. Unterbrochen wurde seine Tätigkeit wiederholt durch seine Tuberkulose-Erkrankung, die ihn zu Kuraufenthalten in südlichen Ländern zwang und zu einer längeren Abwesenheit vom Akademiebetrieb führte. Hettner starb 1931 und hinterließ ein rund 4.300 Werke umfassendes Œuvre, das Gemälde, Zeichnungen, Buchillustrationen, Bühnenbildentwürfe und Skulpturen umfasste (Hettner 1931). Durch die Entfernung relevanter Werke aus den deutschen Museen im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ und die Bombardierung Dresdens ging ein großer Teil seines Schaffens verloren. Die Aufarbeitung des noch fragmentarisch erhaltenen Werkes ist das Ziel des Dissertationsprojektes, das an eine erste lokale Wiederentdeckung des Künstlers anknüpft (Karohl/Porstmann 2014; Renner 2018).

Das Porträt seiner Frau Jeanne (in Privatbesitz), die Fritz Löffler einmal als schönste Frau Dresdens bezeichnet haben soll (Lippold 1989, S. 10), gehört zu den hervorragendsten Gemälden, die Otto Hettner geschaffen hat. Jeanne und Otto hatten sich in Paris kennen gelernt und siedelten gemeinsam 1905 nach Florenz über, wo auch die Kinder Roland und Sabine geboren wurden. Jeanne blieb ohne eigene Tätigkeit und ordnete ihr Leben zur Unterstützung ihres Mannes ihm

vollständig unter. Ihr kam für Hettners Schaffen als Unterstützerin und häufig porträtiertes Modell eine bedeutende Rolle zu. In zahlreichen Varianten malte er sie als Halb- oder Ganzfigur, oder in Kombination mit den Kindern im Innen- oder Außenraum. Dies bedeutete für sie stundenlanges Modell sitzen, aber auch unmittelbare Anteilnahme am Entstehungsprozess seiner Werke. Das Porträt Jeannes wurde daher wiederholt zum Experimentierfeld für seine künstlerischen Fragestellungen.

Das hier vorgestellte als Bruststück konzipierte Porträt steht am Beginn der Zeit seiner Professur an der Dresdner Kunstakademie. Dem Materialmangel der Nachkriegszeit geschuldet, malte er auf einer mittelgroßen, flüchtig weißlich grundierten Holztafel mit schnellen, teils farblich stark verdünnten Pinselstrichen seine künstlerische Stellungnahme in einer Zeit des Aufbruchs, der Manifeste und Visionen, wie sie beispielsweise die Künstler der Dresdner Sezession Gruppe 1919 propagierten. Die mit einem Mantel bekleidete Jeanne ist als zentraler Bildgegenstand mittig in das Bildfeld gesetzt und als moderne, selbstbewusste und elegante Frau inszeniert, bei deren Darstellung das modische Accessoire des Hutes eine wesentliche Rolle spielt. Unverkennbar erfasste er die zarten, ebenmäßigen Züge des durch die Beleuchtung im Gemälde halb verschatteten Gesichts der Künstlergattin, deren ruhiger, in sich versunkener Blick den Betrachter in ihren Bann zieht.

Das klassische Motiv der Künstlergattin mit Hut, welches beispielsweise schon Peter Paul Rubens oder Henri Matisse eindrucksvoll umgesetzt hatten, besticht durch seine Einfachheit der Pose, die optische Intensität und die Dynamik, die Hettner mit Hilfe von zarten, kontrastreich nebeneinander gesetzten, strahlenden Farbflächen in Gelb, Blau, Orange und Rot erzielte. Der in seiner Räumlichkeit nicht näher definierte Hintergrund bildet dabei eine gloriolenartige Einfassung. Unter Verzicht auf die Hintergrund-

gestaltung und zusätzliche Bildobjekte unterstreicht Hettner damit die Persönlichkeit seiner Frau. Wenige schwarze Linien bilden eine Kontur um die hellen Partien von Hut und Mantelkragen, mittels derer Hettner eine tiefenräumliche Staffelung erzielt. Unter Vernachlässigung der Perspektive malte er alle Bildteile gleichwertig und experimentierte mit der Raumkomposition, die er allein durch die Farbe gestaltete. Farbwirkung und Raumwahrnehmung werden zu den wichtigsten Bestandteilen in den Gemälden der nachfolgenden Jahre.

Die von Paul Cézanne und der französischen Moderne inspirierten Farbakkorde erzeugen eben jene Farbmagie, für die Hettner in den 1920ern bekannt werden sollte. Mit ihm hat Hettner die Farbe als bildgestaltendes Mittel gemein, deren Komplementärkontraste das Leuchten verstärkten. Cézanne hatte mit seiner wegweisenden, autonomen Behandlung von Farbe und Form nicht nur die Fauves und die Kubisten nachhaltig beeinflusst. Während Cézanne mittels der Farbe Volumina und Räumlichkeit gestaltete, vernachlässigte

Hettner diese mittels transparenter Flächen zugunsten einer größeren Vitalität und Dynamik. Die spannungsreichen Farbkontraste in Kombination mit den vereinfachten, bildgestaltenden Flächen weisen auf die Abwendung von seinem primitiven Expressionismus der Jahre zuvor hin zu einer gestrafften Bildsprache.

Unter dem Eindruck deutscher und französischer Vorbilder hatte Otto Hettner verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten erkundet, sich mit verschiedenen Stilen auseinandergesetzt und schließlich zu seiner eigenen Bildsprache gefunden. Sein besonderes Gespür für die neuesten Entwicklungen in Frankreich und deren Anregung hinsichtlich der Motive, Themen und des Bildaufbaus beeinflussten Hettners Schaffen und unterstützten ihn, seinen individuellen Stil zu finden. Das wiederentdeckte Bildnis seiner Frau ist somit eine deutliche Behauptung als reifer, etablierter Künstler innerhalb der Dresdner Kunstszene und ein wegweisendes Gemälde am Beginn seiner Professur an der Dresdner Kunstakademie.

Literatur:

Roland Hettner: Otto Hettner Nachlass, maschinenschriftl. Manuskript, 1931, Privatbesitz, Kopie bei der Autorin.

Linda Karohl / Gisbert Porstmann (Hg.): Otto Hettner – Roland Hettner. In der Sammlung der Städtischen Galerie Dresden, Dresden 2014.

Viola Lippold: Der Maler Otto Hettner – Zur Dresdner Kunst um 1900, unveröffentl. Diplomarbeit, Pädagogische Hochschule „Karl Friedrich Wilhelm Wander“, Dresden 1989.

Kati Renner: »Eine eigenartige Farbenfreude«. Otto Hettner als Beispiel für den Austausch zwischen internationaler Moderne und Dresdner Kunstszene, in: Gilbert Lupfer, Susanne König, Maria Obenaus (Hg.), Drehscheibe Dresden. Lokale Kunstszene und globale Moderne, Dresden 2018, S. 14-23.

Zur Autorin:

Kati Renner, Volontärin an der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Doktorandin bei Prof. Karge seit Oktober 2012, Arbeitstitel der Dissertation: Ein Künstler der Moderne zwischen Dresden und Europa. Studien zum Leben und Werk Otto Hettners (1875-1931), Titel der von Prof. Karge betreuten Bachelorarbeit 2008: Worte werden Bilder – Jiří Kolářs (1914-2002) Experimente zwischen konkreter Poesie und bildender Kunst



Otto Hettner, Frau Jeanne Hettner mit Hut, um 1919, Öl auf Holz, 61 x 50 cm, Privatbesitz, © Kati Renner

Poesie der Formen und Farben – Vom *genius loci* des Künstlerateliers

Zwei Werke von Joachim Heuer und Matthias Lüttig

Wer den Maler Joachim Heuer (1900-1994) in seinem Atelier in Dresden besuchte, dem offenbarte sich im philosophierenden Gespräch mit ihm wie auch in dessen Werken der heuersche Kosmos. All die Gegenstände, die in seinen Zeichnungen und Gemälden zu entdecken sind, fanden sich als reale Objekte im unmittelbaren Lebensumfeld des Künstlers wieder. Heuer griff die Büsten und Bilder, die Stühle wie den Tisch als Motive auf, reduzierte sie auf Formen und verwandelte sie in seine eigene Bilderwelt.

Die Suche dominierte seine Arbeitsweise: „Es sind Ausdrucksmöglichkeiten zu finden innerhalb der Gesetze der Malfläche, die die Spannung zwischen den Formen und Farben am eindrucksvollsten wiedergeben. Kunst bedeutet für mich: ordnen.“ (Joachim Heuer an Fritz Löffler, SLUB, Mscr. Dresd.App.2535, 3987, Bl. 38) Mehrfach überarbeitete Heuer die Malgründe bis er einen Wohlklang der Formen und Farben fand. Seine Werke zeugen von einer musikalischen Ordnung sich wiederholender Strukturen, Harmonien und Farbakkorde, so auch das „Stillleben mit Kopf und Zeitung“ (Abb. 1).

Eine Frauenbüste steht auf einem Tisch. Unter ihr liegt eine Zeitung, die über den Tisch hinausragend mit ihrer Längskante eine Diagonale bildet. Desweiteren stehen auf dem Tisch zwei Vasen und zwei Flaschen, von denen sich eine farblich kaum vom Grund der Tischplatte abhebt. In flüchtiger Andeutung erfasst Heuer die realen Gegenstände körperhaft, schafft ein Raumgefüge, das einem klassisch-strengen Bildaufbau folgt. Die geometrische Strenge der Formen im Hintergrund mildert er durch deren fein nuancierte Farbigkeit. Seine Palette beschränkt er auf jene für die Dresdner Malerei des 20. Jahrhunderts typischen, gebrochenen Naturfarben.

Heuer studierte bei Otto Hettner und Oskar Kokoschka, bevor er ab 1925 freischaffend in Dresden arbeitete und sich in der „Dresdner Sektion 1932“ engagierte. Auch nach dem bitteren

Verlustes seines Frühwerkes durch den Bombenangriff auf Dresden malte er unermüdlich weiter. Von 1948 bis 1950 war er Dozent an der Burg Giebichenstein in Halle, wurde aber im Zuge der Formalismus-Diskussion entlassen. Es folgten viele Jahre ohne Ausstellungspräsenz. Die bisher umfangreichste Würdigung seines Werkes erfolgte 1990 in Dresden.

Seine Bewunderung für Picasso und Braque, deren Werke er erstmals in der Internationalen Kunstausstellung in Dresden 1926 sah, betonte Heuer stets. Er nutzte jede der raren Gelegenheiten, Werke dieser Künstler zu sehen. Seine Reiseeindrücke, der Kontakt zu Freunden jenseits der Mauer, die Pflege der Künstlerfreundschaften aus Studienzeiten halfen ihm, sich der Isolation von der internationalen Kunstentwicklung und dem Verdikt des Provinziellen zu entziehen, sich unbeeinträchtigt der Poesie der Formen und Farben zu widmen.

Einer der Besucher in Heuers Atelier war der aus Leipzig stammende, seit 1979 in Dresden lebende Fotograf Matthias Lüttig (geb. 1954). In der 1987 bis 1989 entstandenen Fotoserie „Künstlerateliers – Joachim Heuer“ gewährt Lüttig Einblicke in das Lebensumfeld des Malers. Diese Fotografien atmen die Atmosphäre der heuerschen Arbeitsräume und offenbaren das Einfühlungsvermögen des Fotografen, sein Gespür für das Gegenüber. In ihnen ist der *genius loci* spürbar, die Aura des Künstlerateliers, jene Atmosphäre, die durch den Geist der Menschen geprägt ist, die dort anwesend waren bzw. sind.

Mit der Wahl des Bildausschnittes seiner Fotos spürt Lüttig den Werken Heuers nach, nimmt die Zufälligkeiten im Raum sensibel wahr. Ohne die vorgefundenen Objekte zu inszenieren, greift der Fotograf die Bildsprache des Malers auf, nutzt sie für die eigene Bildfindung, wie in jener Aufnahme mit dem „Stillleben mit Kopf und Zeitung“ in einem früheren Zustand (Abb. 2).

Aus einer leicht erhöhten Position richtet Lüttig, den gewohnten Blickwinkel minimal ver-

ändernd, den Fokus der Kamera auf Heuers Gemälde. Es steht leicht diagonal mitten im Raum, an einen Stuhl gelehnt und wiederholt damit die im Gemälde von der Zeitung gebildeten Diagonale. Links und im Hintergrund stehen weitere Gemälde, wobei von einem nur die Rückseite sichtbar ist. Die darauf befindliche Signatur, Heuer 1969, ermöglicht eine konkrete Ortsbestimmung.

Während die Frauenbüste durch das Bild im Bild präsent ist, korrespondiert der mittlere Teil der Lehne des Stuhles rechts in seiner Formgebung mit der blau-weißen Vase in Heuers Gemälde. Der von der Rücken- und Armlehne des links im Foto nur angeschnitten gezeigten Stuhles gebildete Winkel erinnert an die helle Fläche links und die Waagerechte der Tischkante bei Heuer. Die drei dunklen Farbflächen im Bildhintergrund bei Heuer sind bei Lüttig in den herumstehenden Gemälden bzw. in den drei Stühlen wiederzufin-

den. Selbst die Verteilung der Lichter und Schatten in der Schwarz-Weiß-Fotografie scheinen die heuerschen Farbwerte zu repetieren. Lüttigs Arbeit ist geprägt von seinem aufmerksamen Blick für Details und der ehrfurchtsvollen Annäherung an das Werk des Malers.

Dieser notierte sich einst ein Zitat von Braque: „Poesie ist etwas, das jeder Künstler in ständigem Ringen für sich selbst durch seine eigene Intuition entdecken muß. Für mich geht es dabei um Harmonie, um Übereinstimmung, um Rhythmus und um Metamorphose.“ (Nachlass Joachim Heuer). Den Impetus der Werke von Joachim Heuer wie auch der Fotografien der Künstleratelier-Serie von Matthias Lüttig wäre kaum besser zu beschreiben. In der intuitiv gefundenen Poesie ihrer Arbeiten atmet der *genius loci* des heuerschen Ateliers.

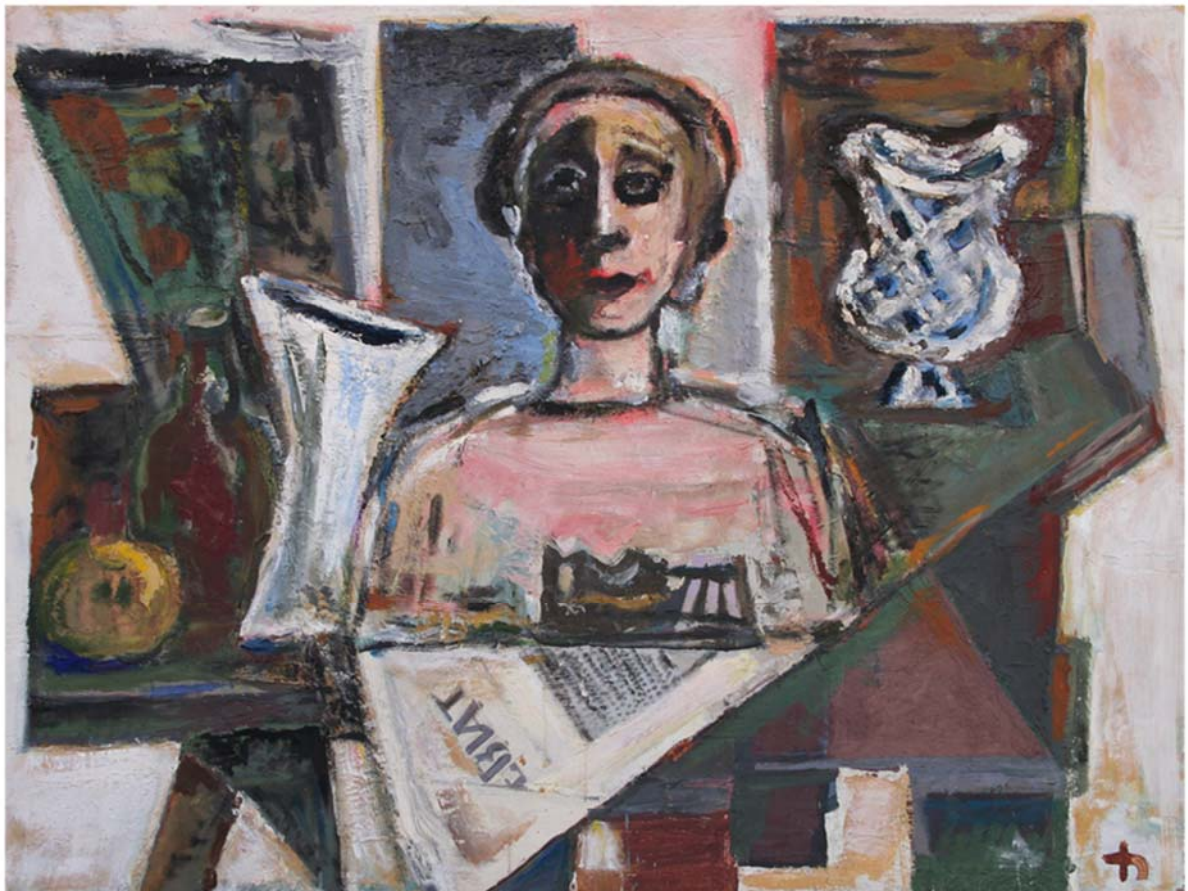


Abb. 1: Joachim Heuer, Stillleben mit Kopf und Zeitung, um 1970, 74,5 x 100 cm, Öl auf Hartfaser, Privatsammlung, © Nachlass des Künstlers / Karin Müller-Kelwing



Abb. 2: Matthias Lüttig, Aus der Serie „Künstlerateliers – Joachim Heuer“, 1987-1989, Fotografie, Kleinbild, schwarz-weiß, © Matthias Lüttig

Literatur:

Joachim Menzhausen: Heuer macht was er denkt, in: Wulf Kirsten / Hans-Peter Lühr (Hrsg.): Künstler in Dresden im 20. Jahrhundert. Literarische Porträts, Dresden 2005, S. 94-97.

Karin Müller-Kelwing: Die Dresdner Sezession 1932 – Eine Künstlergruppe im Spannungsfeld von Kunst und Politik, Hildesheim / Zürich / New York 2010, zugleich: Dissertation, TU Dresden 2008.

Karin Müller-Kelwing: Vivir bajo dos dictaduras o Cómo se guarda la libertad imaginaria – Artistas en Dresden en el siglo XX, in: David Martín López (Hg.): Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX, Granada 2017, S. 239-252.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Joachim Heuer zum 90. Geburtstag, Annemarie Heuer-Stauß zum Gedächtnis, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, Dresden 1990.

<http://www.joachim-heuer-dresden.de> [letzter Zugriff: 29.07.2018]

<http://www.matthiasluechtig.de> [letzter Zugriff: 29.07.2018]

Zur Autorin:

Dr. Karin Müller-Kelwing, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Wissenschaftliche Mitarbeiterin, DFG-Projekt „Zwischen Kunst, Wissenschaft und Politik: Museen im Nationalsozialismus. Die Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden und ihre wissenschaftlichen Mitarbeiter“ seit 2016; Doktorandin TU Dresden, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft / Prof. Karge, 1999-2008, Dissertation: Die Dresdner Sezession 1932 – Eine Künstlergruppe im Spannungsfeld von Kunst und Politik, TU Dresden 2008.

Kleiner, heimlicher Herrscher: Stephan Balkenhol's *Babyking*

Seit den 1980er Jahren sind die Figuren von Stephan Balkenhol (*1957) im öffentlichen Raum vieler Städte präsent. Wenngleich ihnen der Eindruck des Vertrauten und Bekannten inne ist, sind sie doch nie Abbild einer konkreten Person. Vielmehr entwirft der Künstler einen nicht näher zu identifizierenden Typus Mensch, der zeitlos, im Hier und Heute verankert, überall wieder erkennbar ist.

Der Blick seiner Figuren ist immer ins Leere gerichtet, sie scheinen in sich versunken, und ihre Körperhaltung verrät keine Emotion, die eine Interpretation zuließe. Die auf diese Weise entstehende Distanz und Unnahbarkeit ist irritierend, fordert unsere Sehgewohnheiten heraus und erweckt zugleich den Wunsch, die Figuren tiefer zu ergründen. In der Auseinandersetzung werden sie bald zur Projektionsfläche der eigenen Befindlichkeiten

Wenngleich jedem Werk eine Zeichnung zugrunde liegt, geht Balkenhol bei der Formfindung assoziativ-kombinatorisch vor. Dabei schöpft er aus seinem enormen Bildgedächtnis und aus einem großen Fundus an Fotografien, die auf Reisen entstehen: Skulpturen, Gebäude(-details), Gemälde, Straßenzüge, Werbung, etc. Zunächst schneidet er mit der Kettensäge die grobe Form einer Figur aus einem Baumstamm oder Holzquader heraus, dessen unterer Teil als Sockel erhalten bleibt. Die noch rudimentäre Figur bearbeitet er schließlich mit Klüpfel und Stechbeitel. Bewusst bleiben die Spuren des Entstehungsprozesses stehen. Zuletzt bemalt Balkenhol seine Figuren, um das Inhaltliche und Wesenhafte zu betonen.

Der Klassiker für seine männlichen Protagonisten ist das weiße Hemd mit schwarzer Hose, während die Frauenfiguren oft Etuikleider tragen. Gemein ist beiden eine schlichte Alltagskleidung, die jegliche Erzählfunktion oder Deutung negiert. Allein das Inkarnat bleibt holzsichtig. Durch ihre Haltung, Gestik und Mimik erscheinen Balkenhols Figuren stets unbewegt und unnahbar. Der aufgemalten Kleidung kommt in jüngerer

Zeit jedoch dann eine Bedeutung zu, wenn sie beim Betrachter persönliches kunst- und kulturhistorisches Wissen wecken oder individuelle Erinnerungen wie Assoziationen hervorrufen soll.

Seit Ende der 1990er Jahre setzt sich Balkenhol wiederkehrend mit den Alten Meistern sowie Künstlern des 20. Jahrhunderts auseinander. Das zeigt sich beispielhaft in der Arbeit *Babyking*, die 2015 für eine Kunstmesse in Madrid entstand.

Inspiration für diese Holzsulptur waren die zahlreichen Infant_Innen-Porträts der spanischen Königsfamilie, die Diego Velázquez (1599–1660) als Hofmaler von ihnen schuf, insbesondere wohl das 1631 entstandene Gemälde *Prinz Balthasar Carlos mit einem Zwerg*. Das Bild zeigt den Prinz in bodenlangem, prächtigem Brokatgewand mit rot-violetter Schärpe. Seine Linke ruht auf dem Korb eines Zierschwertes, mit der Rechten stützt es sich auf. Der Blick des Kleinkindes ist ernst und konzentriert, aber auch Zweifel liegt in seinen Augen. Die opulente Kleidung und das Schulterband zeichnen den Zweijährigen zwar als hochgestellte Persönlichkeit aus, nicht aber als den spanischen Thronfolger, der aus der Ehe zwischen König Philipp IV. und dessen erster Frau, Isabella von Bourbon, hervorging. Diese Rolle übernimmt vielmehr der im Vordergrund kindlich-verspielt dargestellte Geselle: ein dem spanischen Königshof zugehöriger Kleinwüchsiger. Dessen leuchtend weiße Schürze hebt ihn zwar hervor, charakterisiert ihn aber zugleich als rangniedrigere Person. Dennoch hält er, und nicht Balthasar Carlos, Zepter und Reichsapfel in den Händen – erst im zweiten Moment lesen sich die beiden Beigaben als Kinderrassel und Frucht.

Velázquez spielt in seinem Porträt mit dem Rollentausch, indem er nicht dem zart anmutenden Königskind die seinen Weg vorbestimmenden Attribute zuweist, sondern dessen Gefährten. Balkenhol geht mit *Babyking* noch einen Schritt weiter. Er stellt das Kleinkind nämlich bereits als Monarchen dar: durch die einen König kennzeichnenden Insignien wie Krone und purpurnen Mantel, sowie goldener Weltkugel, auf der es sitzt

und über die es folglich herrscht. Mit *Babyking* überführt Balkenhol Velázquez' Gemälde nicht allein in die Dreidimensionalität. Er stellt ihn zugleich in einer Rolle dar, die dem habsburgischen Hoffnungsträger verwehrt blieb, denn durch den viel zu frühen Tod mit nur 17 Jahren führte Balthasar Carlos das ihm qua Geburt zugedachte Amt nie aus. Indem das Kleinkind Züge von Balkenhol's zweitjüngster Tochter trägt, entlarvt der Künstler es mit einem Augenzwinkern außerdem als Mini-Herrscher: nicht über das spanische Reich, aber über die kleinste überschaubare Einheit – die eigene Familie.

Balkenhol schuf mit *Babyking* eine Figur, deren Wurzel zwar in der Vergangenheit liegt, in ihrer Zeitlosigkeit aber als moderner Typus ganz

in der Gegenwart steht – gibt es diese geliebten kleinen, heimlichen Herrscherinnen und Herrscher nicht in jeder Familie? Die Arbeit zeigt exemplarisch Balkenhol's spielerischen Umgang mit der Kunst- und Kulturgeschichte und die Verknüpfung von Ikonografischem mit Alltäglichem. Seine intelligente Kombination aus Hoch- und Alltagskultur – hier mit Persönlichem verquickt – verleiht auch diesem Werk etwas Hintersinniges und Humoriges.

(Der Text ist eine gekürzte und veränderte Version von: Katharina Henkel: Zu sechs Aspekten im Œuvre von Stephan Balkenhol, in: Katharina Henkel (Hrsg.): Stephan Balkenhol, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden 2018, o. O., S. 16–25.)



Stephan Balkenhol: *Babyking*, 2015, Wawaholz farbig gefasst, Figur: 52,1 × 21 × 21 cm (mit Sockel: 112,4 × 26 × 24,5 cm), Privatbesitz, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Zur Autorin

Dr. Katharina Henkel, Kunsthistorikerin und Kuratorin, erste Doktorandin Henrik Karges (1995–1999), Dissertation *Moissey Kogan (1879–1943). Sein Leben und sein plastisches Werk*, Univ. Kiel 1999

Silvia Lorenz

Knochengespräche

2018, Permanentmarker auf Papier, 30 x 30 cm

Echolot

2017, Linoldruck, mehrfarbig, 30 x 42 cm

Ohne Titel (rot)

2018, Tusche auf Papier, 35 x 50 cm

jeweils © Silvia Lorenz

Zur Künstlerin:

Dr. Silvia Lorenz, Bildhauerin, vor allem im Bereich Luft- und Raumfahrt; Dissertation: „Archivare, Detektive, Doppelgänger. Ilya Kabakov und die inszenierte Autobiografie in der zeitgenössischen Kunst“, 2010; wiss. Mitarbeiterin bei Prof. Dr. Henrik Karge, 2009-2010; Magisterarbeit: „Architektonische Skulptur im urbanen Raum, unter bes. Beachtung der Arbeiten von Tadashi Kawamata“, 2004.